المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
مكة المكرمة
جامعة أم القرى
كلية التربية
قسم تربية فنية

" توظيف المنظور في الفن الحديث وإمكانيات الاستفادة منه في مجال التعبير باللون"

إعداد الباحثة
لندا محمد بن لويفي الدعدي

إشراف الدكتورة
زينب على إبراهيم
أستاذ مشارك بقسم التربية الفنية _كلية التربية _جامعة ام القرى

متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية

الفصل الدراسي الثاني
١٤٢٧هـ/٢٠٠٧م

مخلص البحث

عنوان البحث: " توظيف المنظور في الفن الحديث وإمكانيات الاستفادة منه في مجال التعبير باللون"

إسم الباحثة : لندا محمد بن لويفي الدعدي.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى تحقيق التالي :

١- الكشف عن الأسس الإنشائية والتشكيلية المختلفة للمنظور لدى بعض الفنانين المعاصرين في الفن الحديث .

٢- توظيف المنظور في أعمال فنية بأساليب ومداخل فنية مستحدثة مع التأكيد على الأنماط الفنية المتميزة.

٣- الكشف عن أنواع مستحدثة للمنظور وإمكانية توظيفها في العمل الفني .

منهجية البحث:

١- المنهج التحليلي لبعض اللوحات التصويرية لعدد من أعمال الفنانين الحديثين.

٢- المنهج شبه التجريبي للباحثة المتمثل في توظيف المنظور لإنتاج عدد من اللوحات التصويرية المعاصرة .

نتائج البحث: توصلت الباحثة إلى أهم النتائج التي منها ما يلي :

١- توظيف المنظور كأسلوب خاص وُجد منذ القدم وفي الفن الحديث بأساليب متنوعة لأهداف مختلفة ، مما يدل على أن توظيفات المنظور ضرورة فنية تشكيلية يمكن من خلالها التعبير عن المعاصرة.

٢- إن توظيفات المنظور المختلفة تضيف رؤية جديدة مرتبطة بمفهوم المنظور لدى دارسي وممارسي الفن .

توصيات البحث: توصلت الباحثة إلى عدد من التوصيات أهمها ما يلي:

١- ضرورة فتح مداخل جديدة لإستخدام وتوظيف المنظور في تدريس الرسم والتعبير باللون لطالبات وطلاب التربية الفنية للإنتقال بهم من مرحلة المحاكاة إلى مرحلة الإبتكار والإبداع .

٢- إعتبار توظيفات المنظور في اللوحة التصويرية أحد معايير المعاصرة والإبداع في التصوير اعتماداً على أسس بنائية وعلاقات تشكيلية في اللوحة .

Research Summary

Research Title:" The utilization of Modern art perspective and employment in painting courses in art education".

Researcher's Name: Linda Mohammed Bin Lwive Aldadi.

Research Objectives : It aims to achieve :

1-Disclosure of construction basis and different perspective on the part of some contemporary artists in the Modern Art.

2-Employment perspective in painting work with new techniques creative methods .

3-Disclosure of ways types, and possibility of employing Modern perspective in new ways .

Research methodology:

1-Analytic method in some works of Modern artists perspective.

2 experimental quasi methodizing in employment of Modern perspective.

Research results : the most important results it :

1-employed as a special perspective found since ancient times and modern art.

2-employments different perspective of students and practitioners of arts.

Research recommendations:

1 - There is a need to open a new entrance to the recruitment and use of perspective in painting and teaching for students to move them from the stage to the simulation phase of creativity.

2-regarded employments perspective in painting a graphic contemporary standards and creativity of Modern Art in painting.

فهرس محتويات البحث

رقم الصفحة	المحتوى	رقم الفصل

رقم الشكل | عنوان الشكل | رقم الصفحة

فهرس الأشكال

فهرس اللوحات

الفصل الأول

خطــة البحــث

مقدمة وخلفية البحث

يعد الفن الحديث بشكل عام وسيط تعبيري متميز إزاء بث ونقل خصوصيات وسمات الحضارة الحديثة لأنه يعبر عن تفكير المنتمين إليها، وعن قدراتهم تجاه نسج عناصر المجال المحيط الذي يعيشون فيه وإنشاء رؤى خاصة بهم ، لذا فقد ارتبط نشاط الفن الحديث في مجال التصوير بشكل خاص بآلية التغير والتطور تبعاً لمتغيرات الحياة الثقافية والدينية والاجتماعية التي تعبر عن مفهوم الزمان والمكان له، فهو جزء لا يتجزأ من حضارة المجتمع حيث يربط الماضي بالحاضر من خلال

منظوره الخاص المنفرد بأنواعه وأشكاله المختلفة . فالمنظور في التصوير الحديث فن وتصور وكيفية من كيفيات التشكيل له مفاهيم وتوظيفات متعددة بين القديم والحديث بأنواعه المختلفة في إطار العمل الفني . فإذا تتبعنا المنظور عبر تاريخ الفن القديم نجد أن هناك آثار خلفها الإنسان البدائي في الكهوف وعلى الجدران التي عكست منظوره الخاص الذي يسجل كل ما يراه و يتعامل معه من عمليات و ممارسات حياتيه يوميه ، سواء أكانت مسطحه كما هو موجود في المنحوتات الخشبية أو الصخرية أو كما هو في أدوات الصيد والأثاث .

ولقد ذكر **مايرز(١٩٩٤م)** أنه منذ ظهور المنظور في الفن المصري القديم المرتبط بالمعتقدات الدينية و الحياة الابديه الخالدة ليكون بمثابة مرحلة انتقالية جديدة للمثالية عند الإغريق و الرومان التي ارتبطت بالمنظور الخطي و الطبيعي في الفن ، أصبح الوجود الحياتي ممثلاً في اتجاه ومفهوم هذا المنظور وهذا ما أوضحه العالم اليوناني إسكيليوس في أحد مؤلفاته الذي يشرح فيه نقطة الالتقاء والتلاشي. [ص٣٣٩،٣٤٠]

وترى الباحثة أنه قد أثر التقدم الكبير على يد العالم الشهير ليون ألبرتي في مجال قواعد المنظور على تعدد المذاهب الفنية بعد انقضاء فترة الفن المسيحي المنتشر في أوروبا بشكل قوي في القرن الخامس عشر والذي من خلاله اعتز الفنان بفرديته بدلاً من أن يكون ذائباً في مجتمع كبير مثل المصور المهندس " ميكل أنجلو " الذي أتصف بالواقعية ثم جاء بعده الفنان ليوناردو دافنشي ليشارك بأبحاث واسعة وجديدة استفاد منها الفنانين في إنتاج لوحات تصويرية متعددة.**(خيرية فتح الله (٢٠٠٠م))**. أما فن التصوير العربي فقد كان متأثراً بالفنون القائمة قبل الإسلام و لكن عند ظهور الإسلام تألق المنظور العربي في شكل مختلف عن المنظور الخطي في فن الإغريق و الرومان أو الطبيعي في الفن الصيني و في هذا المجال يذكر **البهنسي (١٩٩٨م)** أن الفنان المسلم عندما يخطط لوحاته لا يهتم بقواعد المنظور الخطي بل يسعى إلى تصوير الأشياء من منطلق قوانين روحية مرتبطة بمفهوم الوجود الدائم "الله" و مفهوم فناء الأشياء و علاقتها بهذا الوجود الإلهي ، ويظهر ذلك في الرقش العربي وفي المنمنمات ، و من هنا كان التحول كبير عن المنظور البصري الذي كان موجوداً في العصور السابقة عند الفن المصري ، والفن الشرقي وكذلك الإسلامي حتى أنه أصبح يقوم على مبادئ غير رياضية و لا تتبع قوانين الضوء والظل. [ص٣٨،٤٢] . ونتاجاً لما ذكر أتجه عدد من فناني المدارس الحديثة في مجال التصوير إلى رفض تناول الواقع الحقيقي كما هو مما دفع هؤلاء الفنانين إلى الاتجاه نحو تحويل الواقع كلاً بمفهومه الخاص في توظيف المنظور، فمثلاً التكعيبية

التي أسسها جورج براك استخدم فيها الشبكية الفضائية تكمله لما بدأه بول سيزان عندما حلل عناصر الطبيعة تحليلاً هندسياً ينتمي إلى قوانين الأشكال الكروية، والمخروطية، والاسطوانية والمكعب باستخدام المنظور في رسم هذه الأشكال.**(دسوقي (بدون – ت)**[ص١٢٣،١٢٢]**)**، كذلك المذهب السريالي الذي اتجه إلى الغوص في الخيال" اللا شعور" بعيداً عن الحقيقة في صياغة جديدة للمنظور و استخدام أكثر من أسلوب في رسم العناصر داخل اللوحات ، و بذلك ارتبط المنظور بالواقع و الخيال التصويري أيضاً . ومن هنا فإذا كان منهج تأمل الطبيعة يرتبط بمفهوم الرؤية البصرية و الإبداعية اللذان يختلفان من فنان لآخر و يتكونان بالتدريب و البحث والتجربة فإن دور التربية عن طريق الفن يدعو إلى استخدام متغيرات و أساليب جديدة من خلال فنان مثقف ومدرب على الرؤية البصرية والفنية واكتساب الخبرات من المفاهيم والنظريات في الفن وتنمية قدرته على التعامل مع المتغيرات وفلسفة العصر أي أن كل منهم يكمل دور الأخر.

ومما سبق تخلص الباحثة إلى أن أوجه توظيفات المنظور لدى معظم الفنانين في الفن الحديث قد تعددت وتنوعت طبقاَ لقدرتهم على الإبداع والتغير والتجديد للواقع المرئي من خلال عدة مداخل مختلفة من بينها الجمع بين الشعور واللاشعور وتكوين نسيج مركب بطريقة غير متوقعة تجعل الرؤية البصرية والفنية الخاصة بالفنان تتميز باختلاف توظيفها وأهدافها واتجاهاتها ومدارسها ، فالتجربة والممارسة الفنية بشكل غير مألوف قد تكون بمثابة دفعة جديدة ومتغيرة لمنظور إدراكي مختلف عن الأخرين في مجال التصوير المعاصرة في التعبير اللوني.

مشكلة البحث

نبعت مشكلة البحث الحالي خلال فترة دراسة الباحثة بقسم التربية الفنية وما لاحظته من وجود بعض المداخل المحصورة في نطاق معين لتوظيف المنظور في مادة التعبير باللون لمقرر البكالوريوس لطالبات القسم التي من شأنها وضع العملية الإبداعية في إطار محدود دون الوصول بها إلى المستوى المأمول في التحديث والتطوير والتي رأت أنه يمكن تحديدها في عدة نقاط لتمثل مشكلة البحث كما يلي:

أ: وجود تيارين محدودين ومتباعدين يحكما توظيف المنظور في مجال التعبير باللون ، الأول اتجاه واقعي يقوم بتمثيل الواقع (المذهب الكلاسيكي) ، والثاني اتجاه تجريدي منفصل عن الواقع والحقائق المرئية فأصبحت اللوحات تدور في نطاق محدود ومألوف دون فتح مداخل جديدة للمنظور تسهم في تعزيزه.

ب: بالرغم من تعدد المدارس الفنية الحديثة واتجاهاتها المختلفة في تناول المنظور بمجالاته وأنواعه المتعددة في مجال التصوير إلا أنه لوحظ وجود صعوبة لدى بعض الممارسين في التعبير باللون في كيفية الإستفاده من ما يخدم الرؤية الفنية و توظيف المنظور مما يتعذر معه إعادة صياغة الأعمال الفنية برؤية جديدة معاصرة .

ومن منطلق حرص الباحثة على مزيد من الإضافة والتطوير التي بدأتها أثناء دراسة المقرر الذي يهدف إالى إبراز مفهوم الخط كعنصر من عناصر التشكيل وأيضاً من منطلق أنه طاقة حركية ذات مسارات واتجاهات تحدد الكثير من المعاني (التمركز – الانكسار – الانتشار- الانبثاق) وذلك لفتح مداخل جديدة في هذا المجال، فإنها ترى أهمية دراسة البحث الحالي عن" أوجه توظيف المنظور في الفن الحديث وإمكانيات الاستفادة منه في مجال التعبير باللون"

أهمية البحث

ترجع أهمية هذا البحث إلى ما يلي:

١- التعرف على أساليب توظيف المنظور وأثره في تكوين المذاهب الفنية.
٢- الكشف عن بعض الأنواع والاتجاهات الفنية الحديثة للمنظور.
٣- زيادة الحصيلة المفاهيمية والتشكيلية حول أهمية دراسة المنظور وقيمه الجمالية وأثره في مجال التربية الفنية .
٤- إيجاد مداخل جديدة من خلالها يمكن الإضافة إلى توظيفات المنظور.
٥- إضافة مزيد من الخبرة في مجال التعبير باللون و كيفية إعادة توظيف المنظور في لوحات تصويرية معاصرة بمداخل جديدة من وجهة نظر الباحثة.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى ما يلي :

١- دور المنظور في تنويع أساليب وفلسفة المدارس الفنية في الفن الحديث .
٢- الكشف عن الأسس الإنشائية والتشكيلية المختلفة للمنظور لدى بعض الفنانين المعاصرين في الفن الحديث .
٣- توظيف المنظور في أعمال فنية بأساليب ومداخل فنية مستحدثة .
٤- الكشف عن أنواع مستحدثة للمنظور وإمكانية توظيفها في العمل الفني .

فروض البحث

تنحصر فروض البحث الحالي فيما يلي:

١- أن هناك علاقة بين الخبرة البصرية التشكيلية وتوظيف المنظور في الفن الحديث.

٢- أن هناك إمكانية للاستفادة من أساليب توظيف المنظور في الفن الحديث كمصدر لإنتاج لوحات تصويرية معاصرة في التربية الفنية.

حدود البحث

يقتصر حدود هذا البحث في:

١- دراسة توظيف المنظور في اعمال الفن الحديث منذ عصر النهضة حتى القرن العشرين لمدارس الفن الحديث في الفن الأوروبي.(أنظر الفصل الثالث)

٢- إجراء تجربة شخصية من قبل الباحثة خلال فصلين دراسيين الأول والثاني لعام ١٤٢٧هـ.(أنظر الفصل الرابع)

٣- توظيف المنظور لإنتاج عدد من الأعمال الفنية الملونة والمسطحة(ذات البعدين).

منهجية وإجراءات البحث

تتبع الباحثة في دراسة هذا البحث المنهج التحليلي والمنهج الشبه تجريبي ولقد جاءت إجراءات البحث متمثلة في :

*تصنيف وتحليل بعض الأعمال الفنية لعدد من أعمال الفنانين ذو إتجاهات فنية حديثة في الفصل الثالث.

* تجربة الباحثة الشخصية المتمثلة في توظيف المنظور لإنتاج عدد من الأعمال الفنية المعاصرة في الفصل الرابع.

مصطلحات البحث

١-المنظور (Perspective) :

عُرف المنظور لغوياً كالأتي: ذكره **البعلبكي (٢٠٠٤م)** أنه يعني : أ- المنظر، مشهد ب- نظره ، وجهة نظر. ص٩٨. وذكره **قبيعة(١٩٩٧م)** لغة " *نظر [نَظَراً ونَظَراً ومنْظَراً ومنظَرة وتنْظاراً ونَظراناً] بمعنى أبصره وتأمله بعينه، تدبر الأمر ،حكم بين الناس وفصل دعاويهم. *النّظر: البصر والبصيرة ويقال "بالنظر إلى كذا "أي استنادا إلى كذا ، *النَظْرة (ج.نظرات)الهيئة و اللمحة .* النَّظَرِيُّ المنسوب إلى النظّر من العلوم :ماكان متعلقاً بالنظريات من غير أن يكون مقترناً بالتطبيق .*

النَّظريـة(ج .نظريـات) هو رأي أو إجتهـاد يدلي بـه العلمـاء ويثبـت بـالبراهين ، وفـي الهندسة : قضية تحتاج إلى برهان لإثبات صحتها.* المنظر(ج .منـاظر) وهو مـايقع عليه النظر ."ص٥٦٩_٦٠٠

وأضاف **أنيس ومنتصر(١٩٨٥م)**"* نَظَّرَ الشيء بالشيء:ناظَره به و* المَنْظُور :يقال شيءٌ منظور معناه ترمقه الأبصار اشتهاء ورغبة" .ص٩٣٢

كما عرف **البعلبكي (٢٠٠٤م)** "المنظور اصطلاحاً على أنه:أ- مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة. ب- القدرة على رؤية الأشياء وفقاً لعلاقاتها الصحيحة أو أهميتها النسبية "ص٦٧٧. ويضيف **بدوي(١٩٩١م)** عن رسم المنظور الهندسي "أنـه فن رسم الأشياء بطريقة تحدث فـي النفس عين الانطبـاع من حيث الأبعـاد النسبية والحجم وغيره الذي تحدثه هي ذاتها حين ينظر إليها من نقط معينـة وهو يجمع بين مسطحات ومجسمات متشابهة على أشكال هندسية كالصندوق أو الحجرة أو الظل " ص٢٧٨ .أما **البكري (١٩٨٨م)** عرفـه " بأنـه تمثيل فراغـي لجسم مـا وفق أبعـاده التـي نراها من نقطه نظر واحدة وثابتة هي عين النـاظر ، متفقاً مع ليونـاردو دافنشي بأنـه رسم الشكل كما تراه العين على لوح زجاجي شفاف موضوع بين الناظر والشكل" ص ٢٧٢

ولقـد أتجـه عـدد مـن البـاحثين إلـى تعريفـه مـن الوجهـة الفنيـة كمـا فـي قـول **أحمد(بدون ت)** بأن المنظور الفني "هو النظر إلى شيء منظور ثم رسمه على الورق بأبعـاده الثلاثـة "طـول الجسم وعـرض الجسم وارتفاعـه"، ص٩٨ أمـا طـالو(١٩٩٣م) فيرى أن المنظور هو" تمثيل الأجسام ورسمها رسماً دقيقاً يعبر عن أشكالها وأبعادها لتعطي صورة ناطقة للجسم ليس كما هو فـي الحقيقة بل كما يبدو لعين الرائـي فـي وضع معين وعلى بعد معين" ص١٣٤

وتعرف الباحثـة المنظـور التشكيلي الفنـي إجرائيـاً :أنـه التعبيـر بالتشكيل المسطح أو المجسم عن الأشكال بالرسم والتعبير الخطـي واللـوني وتمثيلهـا بالأبعـاد والحجـوم وبـاللون والضـوء والظـل لتعطـي صـورة شـبيهة بـالواقع يعبـر عـن الأشـكال المرئيـة الحقيقة.

أمـا المنظـور الفلسـفي Philosophical Perspective إجرائيـاً :هـو التعبيـر بوجهـة نظـر الفنان الخاصة تترجم شخصيته و تأملاته وفكره ووجدانه وبحثه فـي الحقـائق الكامنـة للأشكال بالبناء والتحطيم والتحليل وإعادة بناء الأشكال في العمل الفني للتفسير عن النشاط الإبداعي والتصورات الخيالية الخاصة بالفنان.

٢- الفن الحديث (Modern art) :

عرفـه **بـدوي (١٩٩١م)** فـي معجمـه أنـه" اتجـاه الفنـانين المحـدثين نحـو ضرورة التجديد في الصيغ والموضوعات الفنية وعدم الالتزام بمحاكاة القدامى من الإغريق والرومان وبعبارة أخرى يفضل المحدثون كل ما هو عنصري أو مستحدث عن كل ما هو قديم وتمتاز أعمال المحدثين بالتنوع والمرونة والإبداع وإخضاعها لصالح الإنسان "ص٢٣٠

وتُعْرَف توظيفات المنظور في الفن الحديث إجرائياً من وجهة نظر الباحثة أنها:

الاتجاه نحو توظيف المنظور الهندسي والفلسفي والفني بالدمج بين نوعين أو أكثر حسب المزج الناتج عن اندماج زاوية رؤيته البصرية والفكرية والفنية لرسم الأشكال والأبعاد بصوره مستحدثة للأجسام ليس كما هو في الحقيقة بل كما يبدو له في وضع وشكل وبعد معين يتميز بالمرونة والإبداع ، ويختلف منظور الشكل باختلاف الغرض والهدف الوظيفي والجمالي له.

٣- التعبير باللون (painted expression) :

عرفته **إلهام ريس (١٤١٤هـ)**بأنه" وسيلة من وسائل التعبير الفني حيث تعبر الطالبة عن الكائنات والمثيرات والأشياء فتحول انطباعاتها إلى أشكال يغلب عليها الطابع اللوني ويمكن أن تكون البداية هي الرسم ويمكن أن يكون التعبير مباشرة بالألوان ".ص١٥

ويرتبط مصطلح **التصوير** بالتعبير باللون فيُعَرّف لغة كما ذكر عند **قبيعة(١٩٩٧م)"** * تَصَوّر الشيء: تخيله في ذهنه.* التصوير: إثبات صور الأشياء على الورق الحساس للضوء.* صَوَّرَ [تصويراً] جعل للشيء صورة وشكلاً ، رسم، نقش ، وصف بدقة ،التقط صورة بآلة التصوير.*صُّوِرَ له :خُيِّلَ له."ص١٣٨- ١٣٩

وأضاف **أنيس ومنصور(١٩٨٥م)"** *صَوَّرَه:جعل له صورة مجسمة وفي التنزيل العزيز ((هوالذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء)). وصور الشيء أو الشخص : رسمه على الورق أو الحائط بالقلم أو بآلة التصوير. وصور الأمر :وصفه وصفاً يكشف عن جزيئاته."ص٥٢٨ وعرف كل من **شحاته ، زينب النجار(٢٠٠٣م)** "التَصَوُر(Apprehension) : إدراك الأمور إدراكاً مجملاً والإمساك بناصية الأمور

بصـورة عامــة .* التصـويرية (Imageery): قـد يكـون تصـور صـورة أو مـادة أو مجموعة أماكن تسهل من عملية تذكر عدد من الكلمات أو التعبيرات أو التمثيل العقلي لمعلومـة مـا ، ويمكـن إسـتخدام هـذه الإسـتراتيجية فـي تـذكر الكلمـات المجـردة (غيـر محسوسة) بربطها برمز بصري أو صورة أو مادة حسية ."ص١٠٦

أما **التصوير(Painting)** إصطلاحاً يعرفه **الشاروني (١٩٨٥م)** "أنها الأعمال الفنية التي ينتجها الفنان ويتم تذوقها عن طريق الرؤيـة البصـرية أي يـتم التعـرف عليهـا مـن خـلال شـكلها ،ويشـارك البصـر فـي إسـتقبالها " ص ٥ ويـرى **مـايرز(١٩٩٤م)** أنـه "فـن توزيـع أصـباغ أو ألـوان سـائلة علـى سطح مستو [قماش التصوير أولوحة ذات إطـار أو جـدران أو ورق] مـن أجـل ايجـاد الإحسـاس بالمسـافة وبالحركـة والملمـس والشـكل أو تخيلـه ،وكـذلك الإحسـاس بالإمتـدادات الناتجـة عـن تكوينـات هـذه العناصـر "ص١٤٩ وأضاف أن موريس دنيس عبر عن اللوحة الفنية على أنها أساسا "سطح مستو مغطى بألوان قد جمعت في نظام معين" ص ١٥٠ .

ويـذكر **كمـاخي (١٤١٦هـ)** أن التصـوير التشـكيلي "عبـارة عـن تعبيـر فنـي يعتمـد فيـه بصـفة أساسـية علـى توظيـف اللـون ، حيـث يسـتطيع الفنـان الحصـول علـى إمكانيـات متعددة من خلال مزج الألوان بعضها البعض " ص٢٠٦

وتعـرف الباحثـة التعبيـر بـاللون فـي اللوحـة التصـويرية إجرائيـاً:أنـه التعبيـر التشـكيلي بإسـتخدام الألـوان علـى سـطح مسـتو ذي بعـدين وخامـات متعـددة للتعبيـر عـن العناصـر الفنيـة وبإسـتعمال الأدوات المناسـبة مـن وجهـة نظـر ممـارس الفـن ووفقـاً لإنطباعاتـه الخاصـة للألـوان وبهـدف الرسـالة الفنيـة.

الفصل الثانـي

أدبيـــات البحــث

* الدراســـات الســـابقة.
* الإطـــارالـنـظـري.

*الدراسات السابقة

أ- دراسات مرتبطة بالإدراك.

ب- دراسات مرتبطة بالمنظور.

ج- دراسات مرتبطة بالتجريب.

[illegible]

المجال	الإدراك	المنظور	التجريب

اسم الدراسة	اسم الباحث	سنة	نوع الدراسة	جهة النشر	اللغة
الرؤية البصرية في مناهج التربية الفنية	كايد، عمرو	١٩٨٩م	دراسة	مجلة علوم وفنون، جامعة حلوان العدد الأول	العربية
عوامل اتساق العلاقة الترابطية بين الهيئات والأشكال في اللوحة الزخرفية المتعددة الأسطح	شوقي، إسماعيل	١٩٩١م	دكتوراه	كلية التربية الفنية، جامعة حلوان	العربية
توظيف البعد الثالث الحقيقي في التصوير الحديث	عبد العاطي ،محمود	١٩٨٧م	دكتوراه	كلية التربية الفنية، جامعة حلوان	العربية
مفهوم المنظور في بناء العمل الفني في فن التصوير الحديث	محمود علي، محمود علي	١٩٩٣م	ماجستير	كلية الفنون الجميلة ،جامعة حلوان	العربية
تعدد زوايا الرؤيا في التصوير الحديث كمدخل تجريبي في إنتاج وتدريس التصوير	الصبحي ، مدحت السيد	١٩٩٥م	دكتوراه	كلية التربية الفنية، جامعة حلوان	العربية
تحولات مركز السيادة في العمل الفني التصويري في مختارات من فنون التصوير منذ عصر النهضة حتى العصر الحديث ودوره في إثراء جماليات العمل الفني	محمد، طارق محمد عبد الحي	٢٠٠٢م	ماجستير	كلية التربية الفنية، جامعة حلوان	العربية
التربية الفنية بين التجديد والإجادة وتطبيع السلوك بهما	هدى زكي ، هدى أحمد	١٩٨٤م	دراسة	مجلة دراسات وبحوث، المجلد السابع، العدد الأول، يناير	العربية
الفكر التجريبي في الصورة التشكيلية	هدى زكي ، هدى أحمد	١٩٨٧م	دراسة	مجلة دراسات وبحوث، المجلد العاشر، العدد الخامس، ديسمبر	العربية
التجريب في مجال الطباعة بالتفريغ من خلال النظم الإيقاعية في التشكيل الفني	خديجة متولي،	١٤١٦هـ	ماجستير	كلية التربية، جامعة أم القرى	العربية

الدراسات السابقة

تشمل الدراسات المرتبطة بالبحث الحالي على عدد من الأبحاث المتعددة الاتجاهات في هذا المجال والتي يمكن تصنيفها طبقاً لما يلي:

أ- دراسات مرتبطة بالإدراك:

١- دراسة عمرو كايد (١٩٨٩ م) "الرؤية البصرية في مناهج التربية الفنية"

تناولت الدراسة إيضاح دور التربية الفنية وأهميتها بالنسبة للأفراد الذين يمارسون العملية الفنية عبر المراحل الدراسية المختلفة خاصة بعد سن الثانية عشر ولقد تحددت أهمية البحث في:

* إغفال الجانب البصري وأهميته في تعليم الفن عبر المستويات التعليمية المختلفة
* انتشار المفاهيم التي تعتمد الفطرة أساس العمل الفني.

يرى الباحث أن التربية الفنية تعتبر هي مصدر الخبرة البصرية للفرد وعن طريقها تنمو القدرات الذاتية له وتحقق له الانسجام مع المحيط الإجتماعي.

وقد تناول البحث الأنشطة المقترحة لتعزيز الرؤية البصرية وأهميتها في رسم المنظور ، ومن المشاكل التي تناولها في تعليم الفن تقصير عدد كبير من الطلبة الذين يلتحقون بكليات ومعاهد الفنون في تمثيل الواقع البصري للطبيعة والنماذج المجسمة التي تعتبر من متطلبات الالتحاق بكلية العمارة أو الفنون الحرفية أو الجميلة التي تحتاج لمهارة عالية في الرسم والتخطيط. ولقد أفادت هذه الدراسة البحث الحالي في أن هناك علاقة بين الإدراك والخبرة البصرية ، وقد ركزت هذه الدراسة على إضافة علم المنظور في منهاج تعلم الفنون عبر التعليم المدرسي العام. في حين أن دراسة البحث الحالي تهتم بالإدراك البصري وأهميته في رسم المنظور بتوظيفات مختلفة في الفن الحديث في لوحات تصويرية معاصرة .

٢- دراسة شوقي ، إسماعيل(١٩٩١م)" عوامل اتساق العلاقة الترابطية بين الهيئات والأشكال في اللوحة الزخرفية المتعددة الأسطح" رسالة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة حلوان ، القاهرة

تناولت الدراسة : * أهمية إدراك الهيئات والأشكال والعلاقة التي تربط بينهم في اللوحة الزخرفية .

* أهمية صياغة الشكل بإضافة عناصر بصرية جديدة عليها أو إحداث تشوهات على الأشكال والهيئات وتأثيرها على اللوحة الزخرفية وتأثير المنظور الهندسي عليها .

*إيجاد الحلول المناسبة لربط الهيئات والأشكال عند إعادة صياغتها بالحذف والإضافة وغيرها من العوامل التي تقوم بإيجاد علاقة ترابطية لإنتاج لوحة زخرفية متعددة الأسطح. هناك نقطة ربط بين الدراسة السابقة بالبحث الحالي وهي تأثير المنظور على الأشكال ، وتختلف بأن الأشكال والهيئات في البحث الحالي خاضعة

لعدة أنواع من المنظور في العمل الفني والعلاقات هنا تختلف عن السابقة ، ولكن تفيد هذه الدراسة البحث الحالي في أهمية الإدراك للأشكال والتغيرات التي تحدث لها عند صياغتها لأي نوع من أنواع المنظور عند توظيفنا للمنظور في العمل الفني.

ب- دراسات مرتبطة بالمنظور:

١- دراسة عبد العاطي، محمود محمود (١٩٨٧ م)" توظيف البعد الثالث الحقيقي في التصوير الحديث "(دراسة تجريبية)، رسالة دكتوراه ، كلية التربية، جامعة حلوان.

تناولت الدراسة الأعمال الفنية التي وظف فيها البعد الثالث الحقيقي في المدارس والاتجاهات الفنية على اختلافها ، وقد تم تصنيفها إلى عدة طرق أداء منها الطرق التقليدية مثل : المنظور الخطي والمنظور الهوائي ، والنور والظل ، والتدرج الملمسي ، ولكن في صياغات جديدة كأن يجعل في اللوحة الواحدة أكثر من زاوية رؤية بذلك يخلق متغيرات تشكيلية متضاربة تغير من تحقيق معان، أو يستخدم تدرج ملمس ومنظور هوائي معكوسين٠

كما أكد على أن في الفن الحديث تظهر انحرافات عن قواعد المنظور فتهدف إلى الكشف عن أهم المتغيرات الجمالية المستحدثة التي انبثقت خلال ذلك بتوظيف المنظور لتحقيق البعد الثالث كأحد طرق الحيل التصويرية٠وحدد بذلك نوعين من المنظور الخطي والهوائي لتمثيل وتوظيف البعد الثالث على سطح اللوحة ، وعن العمليات الأدائية والحيل التي لجأ إليها المصور لمحاكاة البعد الثالث باعتبار أن المنظور إحدى الحيل التصويرية لتمثيل العمق في العصر الحديث وباستخدام الظل والنور والتدرج الملمسي وكذلك الإخفاء الجزئي والتراكب في اللوحة المسطحة.

وتتفق الباحثة مع هذه الدراسة في استخدام المنظور وتوظيفه لإنتاج لوحات تصويرية والتعرف على أنواعه المستحدثة في المدارس الفنية الحديثة٠وتضيف استخدام النور والظل والتدرج الملمسي والحيل التي ذكرها الباحث بأنها إحدى أنواع المنظور الموظفة في التصوير .

٣- دراسة محمود علي، محمود علي (١٩٩٣م)"مفهوم المنظور في بناء العمل الفني في فن التصوير الحديث"، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

قام الباحث في دراسته بدراسة الأتي: دراسة المنظور واستخداماته في فن التصوير في الباب الأول : * تناول دراسة الرؤية الفنية لعصر النهضة ، ودراسة المجال المرئي للأشكال وتعريف المنظور الهندسي التقليدي .

*تناول المعالجات الفنية للشكل والعمق الفراغي في فن التصوير الحديث.
وفي الباب الثاني: * تناول دراسة الرؤية الإبداعية للمنظور في فن التصوير الحديث.
* درس دور اللون في إدراك العمق الفراغي وماله من خصائص واستخدامات، و أثر الضوء في ذلك.
* الرؤية الازدواجية بين التسطيح والعمق لمعالجة البعد الثالث كإضافة ذاتية للفنان.
والبحث عن تعدد زوايا الرؤية وأثرها في بناء العمل الفني .
ولقد استفادت الباحثة من هذه الدراسة في تطبيق النقاط المذكورة في العديد من الجوانب مثل الرؤية الإبداعية للفنان وأهميتها في توظيف المنظور برؤية جديدة وكذلك من الرؤية الازدواجية كتوظيف للمنظور في العمل الفني.

٢- دراسة الصبحي، مدحت السيد (١٩٩٥م) " تعدد زوايا الرؤية في التصوير الحديث كمدخل تجريبي في إنتاج وتدريس التصوير"،رسالة دكتوراه، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية .

تناولت الدراسة مظاهر تعدد زوايا الرؤية في الفن الحديث على أنها تمثل تبلور مفهوم فكري ثقافي وجمالي لضرورة تغيير الأنماط التقليدية للفن وأساليب التعبير وما يجب أن يكون عليه• ولقد تحدث الباحث في الإطار النظري عن مفهوم الرؤية التعددية في التصوير الحديث بعدم الالتزام بتسجيل الواقع من نقطة رؤية مفردة وثابتة في الزمان والمكان باستخدام المنظور الخطي ، بل أحدث التقدم التكنولوجي ظهور مفهوم الرؤية التعددية كفكر وممارسة من متغيرات ومنطلقات التعبير في التصوير الحديث، فالمتغيرات الثقافية والفنية للتعبير من خلال الرؤية التعددية في التصوير ذكرها الباحث من خلال :
* المفهوم الحديث للفراغ وذلك بالتعامل مع فراغ الصورة باستخدام المنظور الروحي كما في الفن الإسلامي والمنظور العقلاني بتعدد نقاط وزوايا الرؤية للموضوع الواحد بجانب المنظور الخطي .
* خداعات التصوير الفوتوغرافي كمصدر لرؤية تعددية جديدة .. وذلك بتتابع الأشكال المتحركة وتراكيبها في التكوين الواحد عرف ب(تحريفات المنظور).
* تعدد زوايا الرؤية من خلال الفكر التجريبي.. بالتركيب والتجريد والتحطيم والاختزال كأساليب معالجة تشكيلية تعرض عدة حلول لموضوع واحد كتوظيفات

جديدة في المنظور وكذلك الجمع والتوليف بين زوايا الرؤية المتعددة للشكل المفرد أو لمجموعات الأشكال والمناظر في التكوين الواحد.
* التعبير عن الحركة والزمن .. من خلال التكرار المتتابع لحركة الشكل في الفراغ (الخداع البصري) وعبر عنه المستقبليون.
* الكشف عن جماليات جديدة في فنون الطفل والفنون القديمة.. مثل الشفافية والتراكب، وتعدد خط الأرض، جمع الأزمنة والأمكنة في حيز واحد، الوضع المثالي والمبالغة وهو ما عرف بالمنظور العقلاني وكذلك الروحي.

وتتفق الدراسة السابقة مع البحث الحالي في الاستفادة من الرؤية التعددية في توظيفات المنظور المختلفة لإنتاج لوحات تصويرية . وتختلف من حيث أن الدراسة السابقة قامت بتوظيف المنظور باستخدام الوسائط المتعددة كالفرو تاج والكولاج وإضافة الخامات ، وتضيف الباحثة في البحث الحالي أنواع مستحدثة للمنظور وتوظيفها لإنتاج لوحات تصويرية مسطحة.

٤- دراسة محمد، طارق محمد عبد الحي(٢٠٠٢م)" تحولات مركز السيادة في العمل الفني التصويري في مختارات من فنون التصوير منذ عصر النهضة حتى العصر الحديث ودوره في إثراء جماليات العمل الفني " رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان

ركز الباحث في دراسته دراسة الشكل والصياغات التشكيلية لمركز السيادة الشكلية في العمل الفني، ويهدف إلى:*التعرف على مفهوم مركز السيادة الشكلية وكيفية تناول الحركات الفنية المختلفة في التصوير.
*محاولة الكشف عن اختلافات الحركات الفنية في القرن العشرين وتميزهم في تحقيق مركز السيادة الشكلية في العمل الفني.

ويظهر ارتباط البحث السابق بالبحث الحالي في النقاط التالية :

- هناك علاقة بين توظيف المنظور وتحولات مركز السيادة في العمل الفني
- ارتباط التحولات في مركز السيادة بالعلاقات الخطية والمساحات أو التسطيح والتجسيم أو الضوء والظل، الفراغ والمنظور، علاقة الشكل بالأرضية، الإيقاع المتعلق بالحركة، القيم اللونية، استخدام العناصر العضوية أو الهندسية أو الجمع بينهما، تعدد زوايا الرؤية....الخ وارتباطها بتوظيفات المنظور.

- ارتباط أهمية الدراسة السابقة بالبحث الحالي بتناول اللوحات الفنية التصويرية في الفن الحديث والاستفادة من دور مركز السيادة وتحولاتها في العمل الفني وكيفية تحقق ذلك في توظيفات المنظور.

أما وجه الاختلاف أن الدراسة السابقة ركزت على مركز السيادة الشكلية وارتباطه بالمنظور كأحد الصياغات التشكيلية لتحول مركز السيادة ، أما البحث الحالي يعتبر مركز السيادة متغير يأخذ وضعيات وأدوار مختلفة في كل منظور وقد تكون السيادة شكلية أو لونية أو نقطة ضوئية أو سيادة خطية وغيرها .

ج- دراسات مرتبطة بالتجريب:

١- دراسة هدى زكي، هدى أحمد(١٩٨٤م) "التربية الفنية بين التجديد والإجادة وتطبيع السلوك بهما " مجلة دراسات وبحوث، المجلد السابع، العدد الأول، يناير.

٢- دراسة هدى زكي، هدى أحمد(١٩٨٧م) "الفكر التجريبي في الصورة التشكيلية " مجلة دراسات وبحوث، المجلد العاشر، العدد الخامس، ديسمبر.

تهدف الدراسة الأولى إلى بناء شخصية تتميز بالتفكير الإبداعي، وممارسة السلوك الإبداعي لإنتاج إبداعي، ويرتبط التفكير الإبداعي بالتجديد أما ممارسة السلوك الإبداعي يعني الإجادة. والتجديد يهدف إلى ما يلي:

*الكشف عن مظاهر و كيفيات لها دلالات جديدة غير مألوفة.

*التدرب على كيفية إيجاد المتعلقات وجوانبها المختلفة من خلال رؤية العلاقات الأساسية للشكل ودراستها.

*اكتساب الطلاقة والمرونة في التأليف بين المتناقضات وغير المتناقضات من لون وشكل وخط ومساحة .

وذكرت الدراسة أن التجديد يحتاج إلى إجادة بعض المهارات والتقنيات والأساليب لتسهيل عملية صياغة وإخراج الرؤى المتجددة وذلك أن عمليات الفك والتركيب والحذف والإضافة والقص واللصق والرسم والتصوير والمعالجة بالألوان المختلفة كلها تحتاج لخبرات مكتسبة ومهارات.

و تهتم الدراسة الثانية بطرق التفكير الخاصة بالفن، ومهمة التربية الفنية وأهميتها بالنسبة للمجتمع وتعرض هذه الدراسة برنامج التربية الفنية في إعداد شخصية الفنان المجرب وذلك من ناحية طريقته في التفكير لممارسة التشكيل في الصورة وتتحدد فيما يلي:*كيف يرى.

*كيف يؤلف.

*كيف يجرب ويبحث.

الذي يفيد في إيجاد العلاقات والمتعلقات وإتاحة الفرصة للتأليف والتجديد والبحث والتجريب. فالرؤية تتطلب النظر بالعين إلى الأشياء والإحساس بها وإدراك نظام فيه أكثر من علاقة في الشكل الواحد ،التدرب على كيفية الرؤية وكيفية التمييز بين الأشكال والأحجام وأطوال الأشكال وألوانها وحركاتها وإدراك الجزء والكل .

أما التأليف عملية تدريب على ممارسة الفكر الإبداعي بتوزيع جديد لعناصر الشكل بالبحث عن علاقات جديدة في التشكيل وذلك بالحذف والإضافة، التكبير والتصغير، التحريف والتجريد. ثم يتطور إلى البحث والتجريب الذي يهتم بما يلي:

أ) تحويل العلاقات إلى متعلقات

ب) إخضاع المدرك البصري للتجريب .وتتم عمليات البحث والتجريب بالممارسة والإنتاج .

لقد أفادت كلتا الدراستين السابقتين البحث الحالي في تأكيد أهمية التجريب والتجديد كطرق أساسية للباحثين والممارسين لعملية الإبداع في أي مجال وفي أي علم من العلوم ، فالتجريب هو أساس توظيف المنظور في فن التصوير الحديث كذلك يكشف جوانب مستحدثة للمنظور ويعرض من خلالها علاقات وحلول جديدة ورؤى مستحدثة لتوظيفات المنظور في العمل الفني .وتفيد كذلك في تدريب وإعداد الطالبات على كيفية الإدراك كأساس للكشف عن مستويات التفكير من تأليف وبحث وتجريب والقيام بالتجديد الذي يرتبط بالبحث الحالي لإنتاج لوحات تصويرية مستحدثة تحتاج إلى إجادة في الأساليب والمهارات.

٣- دراسة خديجة متولي، خديجة محمد عبد القادر (١٤١٦ هـ) " التجريب في مجال الطباعة بالتفريغ من خلال النظم الإيقاعية في التشكيل الفني" رسالة ماجستير، كلية التربية ، جامعة أم القرى.

تهدف الدارسة في دراستها إلى إيجاد مدخل تجريبي لأساليب النظم الإيقاعية في التشكيل الفني الناتجة عن تقنية الأداء الخاصة بطباعة التفريغ ، وكذلك دور الرؤية البصرية وتنميتها في إثراء التصميمات الزخرفية القائمة على إتباع أساليب النظم الإيقاعية في التشكيل الفني لتنفيذها بأسلوب الطباعة بالتفريغ ، كما تهدف إلى تأكيد دور التقنية في مجال الطباعة بالتفريغ ودورها في تنمية الأداء الإبتكاري.

تناولت في دراستها في الإطار النظري مفهوم الإدراك وعلاقته بتنمية الرؤية الفنية والرؤية البصرية وأنماط التفكير ٠وتوصلت الباحثة إلى نتائج مهمة كان من أهمها:
أن للبحث والتجريب دور بارز في تنمية الأداء الإبتكاري من خلال إيجاد حلول فنية لكيفية تنظيم عناصر التصميم وقيمة تتسم بالطلاقة والمرونه٠

ونظراً لأن هذه الدراسة تعمل على تنمية الإدراك البصري في استخلاص النظم الإيقاعية لبعض العناصر والاستفادة منه في مجال طباعة الإستنسل، فإن البحث الحالي يتفق مع هذه الدراسة بالاستفادة منها في الإطار النظري في أهمية الإدراك البصري والمنهج التجريبي ودوره في زيادة الخبرة في مجال التعبير باللون وكيفية الإستفاده منه بما يخدم الرؤية البصرية والفنية بنظره مستحدثة وتوظيف المنظور برؤية جديدة .

الإطار النظري

*المبـحث الأول : الإدراك.

*المبـحث الثاني : المنظور.

* المبــحث الأول : الإدراك .

<u>* مقـدمة</u>

يعتبر الإدراك بداية المعرفة سواء كانت هذه المعرفة عقلية أم وجدانيـة أم حسية بصرية. فكما قال **عمرو(١٩٨٩م)"** أن العالم بياجية (piaget) توصل إلـى أن الفن بما فيه من إدراك بصري يسبق تكوين مفهومنا عن الشيء " [ص٣١-٣٢]

فأهمية الإدراك البصري فـي رؤية المنظور ترجع إلـى أن نتـائج الرؤيـة الجيدة للأشياء وإدراك أبعادها وأحجامها وأشكالها يرتبط بحاسة الإبصار كحاسة من مجمل الحواس لدى الإنسان٠

والباحثة في هذه الدراسة ترى أن المنظور البصري بشقيه الهندسي والفني يحتاج إلى قدرات وخبرات خاصة في الجانب الإدراكي التعبيري والتطبيقي كما يـرتبط بنظريـة الجشطالت التي تفسر كيفية إدراك المنظور لأنها أساس إنتاج العديد من الأعمال الفنية

في مجالات مختلفة التي من بينها مجال التصوير الذي هو محل دراسة هذا البحث . فالتصوير كمجال لا ينفصل عن الرؤية البصرية والفكرية أو الفنية بما فيها من منظور مرتبط بجهاز الإبصار والمخ البشري الذي يلعب دوراً فيما تراه العين ، وكيفية ترجمته وانعكاسه الفني الذي تفسره نظرية الجشطالت ٠

ولكي يتضح ذلك ترى الباحثة أنه لابد وأن نوضح في البداية مفهوم الإدراك كما يلي:

***أولاً :مفهوم الإدراك (Preception) :**

ذكِر الإدراك في بعض آيات القرآن الكريم على أربع صور تحدث عنها **أبو الخير (١٩٩٧م)** فجاءت كالتالي:

*كلمة تُدركُهُ ويُدركُ ، بمعنى يبصر وتكررت مره واحدة في سورة الأنعام {١٠٣} في قوله تعالى ((لاتدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار وهو اللطيف الخبير))

*ويُدرككُمُ بمعنى واقع وحاصل لكم وذكرت مره واحدة في سورة النساء {٧٨} كما في قول الحق تعالى((أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيده))

*وما يُدريكَ بمعنى ما يعلمك، وتكررت ثلاث مرات في القرآن كما في سورة الأحزاب {٦٣}في قوله تعالى((وما يدريك لعل الساعة تكون قريباً))

*ما أدرَاكَ بمعنى ما أعلمك ، وتكررت ثلاث عشر مره في سورة الهمزة {٥} فيقول الحق((وما أدراك ما الحطمه))

فصورة الإدراك في الأولى والثانية جاءت للأمور الحسية والعقلية التي يدركها ويشعرها الإنسان ، أما الإدراك في الثالثة والرابعة جاءت لأمور الأشياء الغيبية التي لا يشعربها الناس حسياً بل تكمن في قلوبهم ،ويؤمنون بها ومن هنا كانت وظيفة الإدراك الإيمان . ص ٩١

ولقد ارتبط تعدد التعريفات التي تناولت الإدراك بتعدد الجوانب المختلفة التي تناولتها عملية الإدراك من وجهة نظر عدد من العلماء في مجالات مختلفة فعلماء النفس أمثال **لندال دافيدوف(١٩٨٠م)** عرَّفته على أنه" عملية تنظيم وتفسير المعطيات الحسية التي توصل لنا الأحاسيس لزيادة وعينا بما يحيط بنا وبذواتنا، فالإدراك يشمل

التفسير وهذا لايتضمنه الإحساس ، وفي حالات أخرى تبرز القدرات الحسية وظيفياً بينما تكون القدرات الإدراكية غير متطورة نسبياً بمعنى أنها(قدرة معرفية وقدرة حسية)". ص ٢٤٦

أي أن ما تقصده لندال دافيدوف هو أن عملية الإدراك عمليه تبادلية بين القدرة العقلية والقدرة الحسية ، ويؤكد **خميس(بدون- ت)**هذا المفهوم ويضيف إليه " بأن الإدراك يمثل تفاعلاً بين الإنسان والشيء المدرك فعملية الإدراك تتأثر بعوامل ذاتية تخص الإنسان المدرك وعوامل موضوعية تخص المرئيات المدركة"ص٨٣ ويضيف **رياض (١٩٩٥م)** لما سبق "أن الإدراك في أي مجال هو تعبير يدل على أن هناك عملية عقلية تجري بناء على استثارة للأعضاء الحسية فالإدراك السمعي مثلاً يستثيره منبه خارجي عن طريق الجهاز السمعي ، والإدراك البصري يستثيره منبه عن طريق الجهاز البصري ثم يستجيب المخ البشري لهذه الإستثاره فيدركها إدراك عقلي". ص٣٧٣

ويتفق معه في هذا الرأي **شوقي (٢٠٠٢م)**الذي يرى أن الإدراك هو " الوسيلة التي يتصل بها الإنسان مع بيئته المحيطة به فهو عمليه عقليه تتم بها معرفة الإنسان للعالم الخارجي عن طريق المنبهات الحسية ، كما أن الإدراك الحسي لا يقتصر على الخصائص الحسية للشيء المدرك فقط بل يشمل أيضاً معرفه واسعة تخدم هذا الشيء المدرك " ص١٥٩

و مما سبق ترى الباحثة أنه إذا كان الشكل المدرك بسيطاً بالنسبة إلى الفنان تكون عملية إدراكه سهلة حيثً يستطيع تمييز الأشكال و يحاكي ما يراه بدقة أما إذا كان الشكل المدرك معقد ولم يسبق للفنان رؤيته يكون إدراكه له وتفسيره حسب ما يراه مناسباً لقدرته وتذوقه فيقوم بصياغة ذلك بأسلوبه٠ ولذلك فإن الباحثة ترى أن الإدراك هو الوعي ، ووعي الفنان لا يُرى في موقف واحد بل في عدة مواقف فتكون له كخبرات سابقة ذات معلومات وفيرة لها صلة بالعالم الخارجي ليترجم ذلك الإدراك بحواسه في تشاط ما، فالفنان يدرك ما يراه و يفكر فيما يدرك ، أي أن الإدراك نشاط متوقف على التكوين الذي يتحكم فيه ، إذا استطاعت الحواس تذوقه وفهمه فيكون هنا وظيفته مد العقل بالمعلومات ويكون دور العقل تحليل ذلك وتفسيره إلى قيم ومفاهيم تشكل له خبرة بصرية وفكرية تكون بمثابة خبرات سابقة يمكن استرجاعها ويمكن الاستفادة منها في التحديث وكل هذه عمليات عقلية سبق أن كانت العين هي المستقبلة لمثيرها الخاص٠

ويؤكد البحث على أهمية هذا المفهوم في مجال توظيف المنظور في العمل الفني لدى الطالبات فخبراتهم تزيد بنمو مدركاتهم وخبراتهم السابقة ومعرفتهم بمفهوم وقوانين المنظور ، ومدى مساهمة تلك الخبرات في قدرتهم على تخيل علاقات جديدة يمكن إضافتها لتوظيف منظور مستحدث.

ويمكن تقسيم الإدراك إلى ثلاث أقسام تشتمل على:إدراك حسي وإدراك عقلي وإدراك بصري يتم ذكرها في التالي:

*** ثانياً: أقسام الإدراك**

١- الإدراك الحسى(Percipience):

الإحساس هو الخطوة الأولى للإدراك السليم، فحواس الإنسان تمثل صلته الأولى بالعالم الخارجي وهي وسيلة للاهتداء فبداية تعرف الإنسان على العالم في الطفولة اعتمدت على حاسة اللمس وحدها ثم حاسة اللمس والبصر معاً ، ومع مرور مراحل النمو ينتقل الإنسان من الشعور الحسي بمحيطه إلى وصف وتحليل المحيط بسبب الخبرة الحسية والبصرية إلى خبرة معرفية عقلية. وقد أصبحت الحواس موضوع اهتمام الفن، لأنها تعتبر من مصادر المعلومات المتجددة حيث تتعدد أقسامها بتعدد المثيرات الخارجية ويمكن أن نطلق عليها مستويات الإدراك ٠

فيقصد بالإدراك الحسي لدى كل من **راجح** (بدون- ت) **وأبو الخير**(١٩٩٧م) أنه "تأويل الإحساسات تأويلاً يزودنا بمعلومات عما في عالمنا الخارجي من أشياء " . [ص ٧٦ وص ١٨٩]

كما يُعرفه **موسى(١٩٨٤م)** " على أنه الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حساس ، أو هو عبارة عن الأثر النفسي الذي يحدث في الجهاز العصبي نتيجة لمنبه (مثير) ويضيف أنه عبارة عن إعطاء معنى للمدركات حيث تلعب الخبرة السابقة للفرد دور هام في تحديد المعنى من حيث الوضوح والدقة أو الخلط والتشويش " . [ص١٩٠]

وترى الباحثة أن الإدراك الحسي يشمل فهم جميع المثيرات القادمة عبر الحواس مثل ،البصر والسمع والتذوق والشم واللمس ، فعن طريقه يمكن أن تتلمس الطالبات الإحساس بالملمس وخصائص السطح من خشونة أو نعومة أو لمعان أو شفافية أو إعتام أو انعكاس إلى آخره من العديد من الخصائص التي قد تتواتر أو تتجاذب في حركات متعددة على سطح اللوحة متخذة العديد من المثيرات التي قد

تكون بمثابة مدخل لمنظور فني جديد من حيث الحركة ، السكون، التوازن والإيقاع على سطح اللوحة .

٢- الإدراك العقلي(Mental understanding):

يتضمن النشاط العقلي عدة عمليات مثل التذكر والتفكير والتخيل ٠التي تُعرفها **انتصار يونس (١٩٨٥م)** "بأنها مجموعة عمليات تؤثر في عملية إدراك الفرد العقلية وثباته ، و يرتبط بالتذكر ويتم باسترجاع الخبرات السابقة ويساعد في ذلك الانتباه للمدرك ، والتفكير والتخيل اللذان يعتمدان عليه في تكوين المعاني والمفاهيم فالذكاء يؤثر في الإدراك تأثير مباشر في إدراك العلاقات، كما أن مفهوم الزمان والمكان و الفهم والحالة الانفعالية يعتبران عمليتان للإدراك العقلي ".

وتضيف **خديجة خديجة متولي(١٤١٦هـ)** أن الإدراك العقلي " يعتمد على خبرات الفرد التي اكتسبها في حياته ونتيجة لممارسة أوجه النشاط المختلفة مما أدى إلى زيادة مخزونه المعرفي الذي يساعد في عملية التعلم" ص٦٩

أما **عيسى (١٩٩٢م)** فقد عرف الإدراك العقلي بأنه إذا كانت" الخبرة تتعلق بالماضي فإن الإدراك يتعلق بالحاضر والخبرة البصرية هي نتاج لكثرة المشاهد المنتقاة لما يحيط بنا من مرئيات " ص ٢٦٩

وتخلص الباحثة مما سبق إلى أن العقل يقوم بعمليات عديدة ومركبة تتم بعد مشاهدة المرئيات وهذه العمليات تشمل إما تحليل وتفسير كعملية شعورية وإما تحديث كعملية لا شعورية، من خلالها يمكن لمُمَارِسات العمل الفني التعرف على العمليات التي تلي إدراكهم العقلي والبصري لقواعد المنظور وفهم كيفية تطبيقه وتركيب العناصر وتحديثها وإيجاد العلاقات بينها وبين الواقع لقواعد المنظور.

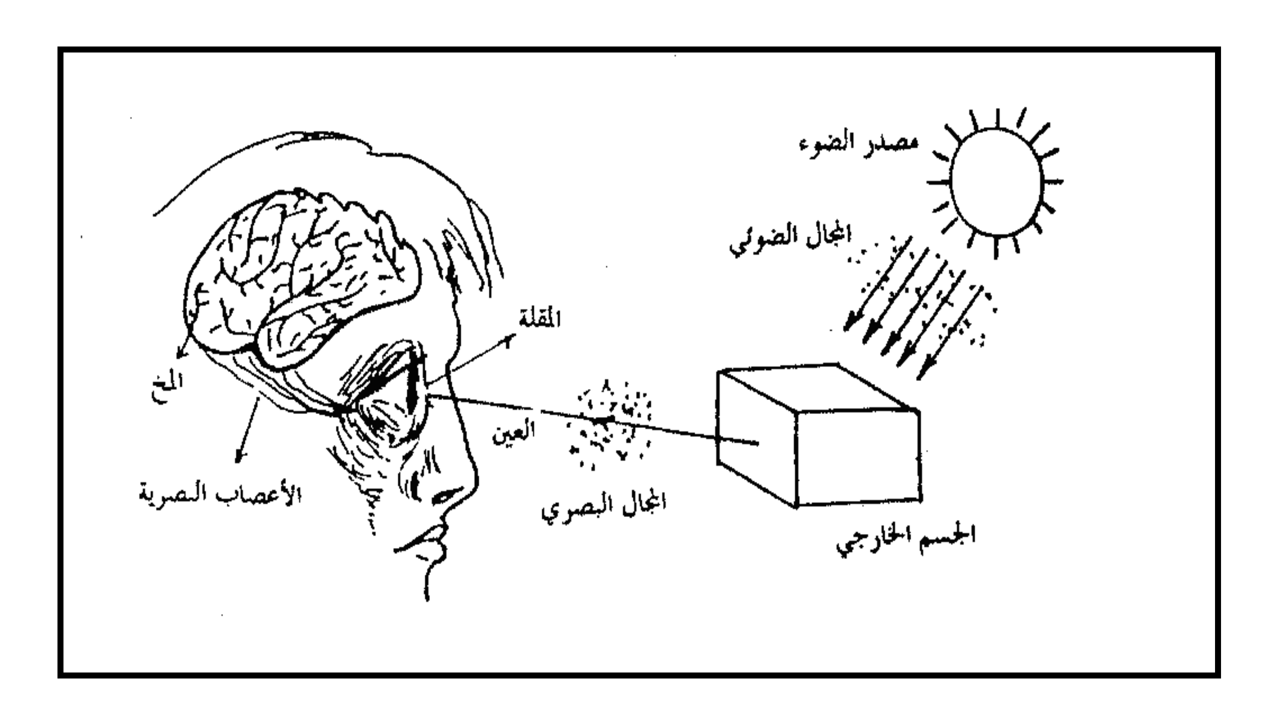
٣- الإدراك البصري (Visual perception):

يعتبر الإدراك البصري جزء من الإدراك الحسي، فجهاز الإبصار حاسة من الحواس الخمس فهو نافذة للإدراك العقلي لأن جهاز الإبصار متصل بالمخ كما هو موضح في شكل (٢) .ومن خلال العودة إلى السجل التاريخي نجد إسهامات وجهود العرب في تشريح العين وفهم أجزائها ، فلهم الفضل بعد الله تعالى الذي أعانهم على تأسيس علم البصريات أمثال ابن سينا والبغدادي وابن الهيثم الذي وضع دراسة عن البصر في المائة الثامنة للهجرة . ومن هنا فإن الإدراك البصري عن لسان **أبو الخير (١٩٩٨م)**

" أنه العملية التي تتم بها معرفتنا لما حولنا من أشياء أو استجابات وجدانية عن طريق دراسة حاسة البصر " ص٧٦

ومما سبق يمكن القول أن الإدراك البصري مرتبط بالإنسان ذهنياً ووجدانياً ، فعملية التمييز بين الأشكال والألوان والأحجام لابد وأن تترابط حاسة الإبصار فيها بالإحساسات الأخرى كاللمس والسمع والتذوق والشم لتكوين المعنى المطلوب، فرؤية عنصر كالنار بالبصر لا يعني مجرد تسجيل شكل النار ولا تمييزها فقط بل يتولد معه إحساس وجداني كالخوف والرهبة أو الحرارة٠والمدركات البصرية تخضع لأمرين بالنسبة للفنان في مجال التصوير وهما الخيال والجانب الوجداني ، فالإدراك البصري هو أساس عملية التعبير الفني ٠

وترى الباحثة أن الإدراك البصري عبارة عن عملية استقبال للعالم المحيط الموجود في المجال البصري فتنقل من شبكية العين عبر الأعصاب إلى المخ في الجزء المخصص للرؤية فيتكون إدراك الصورة ومعناها٠



شكل(٢)
يوضح علاقة الإدراك البصري بالمخ

ابو الخير (١٩٩٨م)، ص٧٩

ولكن إذا كانت عملية الإدراك البصري تتم عن طريق العين من خلال الضوء المنعكس، بالإضافة إلى أن العين مرتبطة بالمخ الذي يسبب الوعي بالأشياء والإحساس بها ، فإن عملية الإدراك البصري لا تعتمد على الجهاز البصري فقط وإنما تمر في أطوار متتابعة على حد قول **شوقي (٢٠٠١م)** كما يلي:

١- النظرة الإجمالية.
٢- عملية التحليل .
٣- إدراك العلاقات القائمة بين الأجزاء.

٤- إعادة تأليف الأجزاء في هيئة كلية مرة أخرى.

وهذه الخطوات تدعى بمفهوم إدراكي تأملي " النظرية الجشطالتية"(١) ص٤٠ والتي ذكر **رياض (١٩٩٥م)** أنها سميت "بالمدرسة الكلية و تبلورت مفاهيمها في عدة نقاط منها :

١- إن الأشكال تفرض وجودها في إدراكنا البصري "ككل " قبيل إدراك الأجزاء.

٢- إن خصائص الكل قد لا ترتبط إطلاقاً بخصائص الأجزاء وأنها ليست بالضرورة حاصل جمع خصائص الأجزاء.

٣- أن الخصائص التي يتميز بها شكل معين ليست خصائص مطلقة ، بل تتوقف على المؤثرات الأخرى المجاورة لها وقد دللوا على صحة نظريتهم بأمثلة كما في شكل(٣) بإسم الزوجة والحماه يراه البعض سيدة شابه وآخرون يرونها عجوز شمطاء ففم السيدة العجوز هو نفس ربطة العنق للسيدة الشابة. لذا كانت أهم أهداف مدرسة الجشطالت إثبات أن هناك عمليات عديدة ومركبة يجريها المخ البشري بعد أن يسجل صور المرئيات على شبكية العين ، فيقوم المخ باختزان المرئيات في وضع معين وإذا ما تغير وضعها يدركه بمدلول آخر رغم أن الموضوع المرئي واحد لم يتغير.

١- النظرية الجشطالتية ذكرعنها الزغلول والهنداوي (٢٠٠٤م) ظهرت في ألمانيا وكلمة Gestalt بالألمانية معناها الكل المتكامل الأجزاء أو الصيغة الإجمالية أو النمط ومعناها الشكل أو الإطار االكلي ص٣٦



شكل (٣)
يوضح النظرية الجشطالتية

رياض (١٩٩٥م) ، ص٣٧٧

ترتبط النظرية الجشطالتية بالبحث الحالي في أن الإدراك البصري للمنظور يكون كلياً ، ثم ينتقل الإدراك البصري من منظور عناصر الطبيعة إلى إدراك عقلي بتحليل العناصر من الكلي إلى الجزئي ثم تكوين علاقات طبقاً لما يراه الفنان في ذهنه من حيث المظهر الخارجي له والتعبير عنه في عمل فني. ويمكن تسمية ذلك بالنظرية

المنظورية التي من خلالها يمكن تكوين نظرة خاصة معبرة عن رؤية الطالبة ، فالعمل الفني يمكن ان نراه ككل من زاوية محدده تختارها الطالبة ثم نراه كأجزاء ، أو العكس يمكن رؤية العمل بالنظرة التحليلية قبل النظرة الكلية وهذا ما تتميز به قوانين المنظور.

***ثالثاً : ثبوت المدرك البصري** :

تعد ظاهرة ثبوت المدرك البصري في رأي كل من **شوقي** (١٩٩١م) و**رياض** (١٩٩٥م) حول أثر الإدراك العقلي في عملية الإبصار وما يدركه الفرد بصرياً هو ما يسمح العقل بإدراكه فهي ظاهرة تمثل التالي:

١- ثبات الشكل: بمعنى أنه عندما ينظر شخص إلى شيء له معرفه مسبقة به من زاوية ما، يكون إدراك الشكل طبقاً لصورته الطبيعية لا شكله المصور على الشبكية كما في الشكل (٤).

٢- ثبات الحجم : بمعنى أن الأشكال المرئية تتناقص في الحجم كلما بعدت عن العين، مثال لذلك إذا نظرنا إلى السيارات أو المنازل من أعلى برج أو جبل فإنها تبدو صغيرة حسب قربها وبعدها، ويلعب الإدراك البصري دوراً هاماً في تتبع التغير في الحجم كما في الشكل (٥) الذي يوضح قاعدة التصاغر في الحجم في المنظور.

٣- ثبات اللون: ويقصد به أن اللون الأسود مثلاً يبقى أسوداً ساعة الظهيرة أو في الليل وذلك لأنه كلما رفعنا مستوى الإضاءة لمصدر الضوء سوف تظل نسبة النصوع ثابتة للون وكذلك لو أنخفض مستوى الضوء يبقى اللون ثابتاً والقيم النسبية للنصوع ثابتة." [ص٥٢ -٥٥]

ومن الظواهر الثلاث السابقة تستنتج الباحثة بعض الحقائق الثابتة التي لها علاقة بتوظيف المنظور ويمكن ذكرها في النقاط التالية:

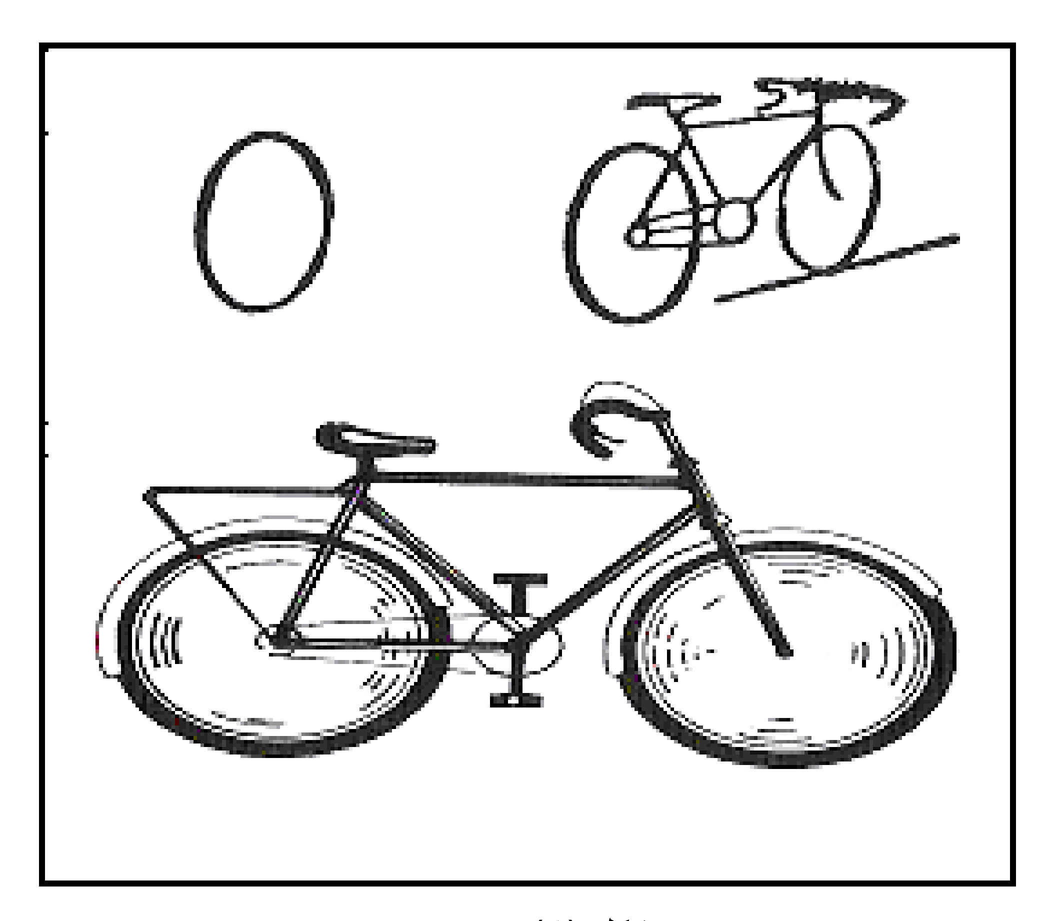
١- المخ البشري يلعب دور في الإدراك البصري للمنظور .

٢- إدراك حقيقة الصورة التي تسجل على شبكية العين، فهناك صعوبة يلاقيها غير المتدربين في رسم الموضوعات بطريقة تمليها قوانين المنظور في اختلاف الحجم بسبب القرب والبعد لتحقيق العمق فعند الرسم على سطح أفقي تميل الأشكال إلى الإستطالة ، وإذا كانت الرؤية من أعلى سطح الرسم فالأفضل الرسم على سطح رأسي لذا دائماً العقل هو المترجم للصور البصرية فيعطيها المعاني والدلالات التي توجه الفرد إلى فهمها في صيغ محددة بالنسبة له وهكذا. فالإدراك العقلي و البصري

كلاهما يلعبان دور في التغلب على صعوبة معرفة وإتباع القوانين ونظريات المنظور.
٣- يعتبر الإدراك عملية معقدة يساهم فيها العقل بشتى أحكامه من تقدير للوجود الخارجي للأشكال أو الأعمال الفنية التشبيهيه والتمثيلية بشكل آخر في رسم منظور جيد.
٤- بالنسبة للمثير في الإدراك البصري فإن المثير يؤدي إلى الإنتباه والإستجابه، أما الإدراك العقلي فهو يهيئ لينتقي المثير ويركز حول زاوية معينه أو جزء معين تعتبر نقطة سيادة في العمل الفني حسب الموضوع المراد تحقيقه في المنظور أو يركز على اللوحة ككل أوالعوامل المحيطة بها وعلاقتها وتأثرها بها شعورياً أو لاشعورياً .
٥- العقل يضفي على الأشكال عند توظيف المنظور مدلولات إستعارية وأبعاد رمزية كما في المدرسة التكعيبية وتحويل العناصر إلى أبعاد رمزية مختلفة فمثلاً عمليات التصحيح والتعديل تجعل الخطوط والمساحات تُحَس بصورة مختلفة عن حقيقتها المادية بتحكم العقل بالخبرات السابقة التي سبق أن كان الجهاز البصري قام بنقلها كتحويل المنظور الطبيعي بصورة خداعية ممثلة في الخداع البصري ، الذي يعتبر فن بصري ظهر من خلال دراسة المنظور وارتبط بإثارة الإنتباه واستحداث تكوينات ترتبط بتفسيرات للعالم الخارجي الذي نعيش فيه والتقدم العلمي والتكنولوجي ، كما أن علاقة المنظور وأنواعه الهندسية والفنية المستحدثة في الاتجاهات الحديثة بزوايا رؤية وإبصار مختلفة تحتاج إلى إدراك شامل (حسي وعقلي وبصري) حتى يمكن توظيف المنظور للأشكال والعناصر بطرق سليمة في العمل الفني.

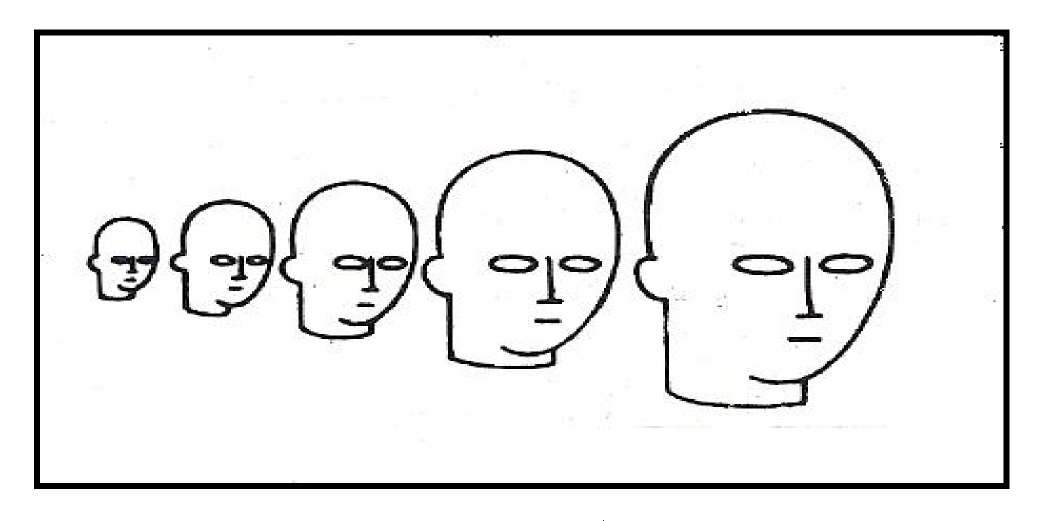
***رابعاً : العوامل المؤثرة في الإدراك البصري :**
تنقسم العوامل المؤثرة في الإدراك البصري إلى قسمين:

أ- عوامل ذاتية ٠
ب- عوامل موضوعية٠



شكل (٤)
يوضح ظاهرة ثبات الشكل

رياض (١٩٩٥م) ، ص ٣٨١



شكل(٥)
يوضح قاعدة التصاغر للحجم في المنظور

نفس المرجع السابق، ص٣٧٩

أ- العوامل الذاتية : هي عوامل تنتمي إلى الشخص المشاهد حيث له استعدادات خاصة وخبرات سابقة ترتبط بسلوكه الإدراكي أمام الموقف الذي يشاهده ولقد أجملها **شوقي (٢٠٠٢م)** في النقاط التالية :

١- الخبرة السابقة :حيث يتأثر إدراك الفنان بما يكتسبه من خبرات وتجارب ومهارات سابقة فيدرك الحاضر على ضوء ما مر به سابقاً من خبرات ويكون إدراكه للأشياء السابقة أسهل .

٢- الاستعداد العام :هي حالة التأهب لدى الفنان إزاء العمل الذي أمامه أو الموقف الذي يشاهده فيحتاج لوقت يتأمل فيه العمل الفني .

٣-الميول الفطرية : تتفاوت الميول الفطرية من فنان لأخر في كيفية إدراك كل منهم للعمل مما يؤدي إلى اختلاف رؤيتهم وحكمهم على هذا العمل.

٤- الإنتباه :هي عملية توجيه الذهن إلى موقف ما أما الإدراك فهو التعرف على هذا الموقف وتفسيره ، أوحالة تركيز العقل حول موضوع معين يبحث عنه في التكوين أو نحو بعض أجزاءه .

٥- الحالة الانفعالية والعواطف : حيث يتأثر الإدراك بالحالة النفسية للشخص ومدى تأهبه لمواجهة الموقف الإدراكي وسلامة أجهزته الحسية وقدراته العقلية كالملاحظة والتخيل والتصور والتذكر....إلخ.

٦- القدرة على التخيل : فالإدراك ليس مجموعة إحساسات بل عملية معقدة يساهم فيها االعقل بشتى أحكامه من تقدير وتأويل وتشبيه وتمثيل عمل بآخر.

٧- الحكم العقلي : يختلف الحكم على العمل الفني باختلاف الإدراك العقلي للفنان ويختلف الإدراك العقلي باختلاف الإدراك البصري للعمل الفني.

علاقة توظيف المنظور بالعوامل الذاتية: يختلف توظيف المنظور عند ممارسة الطالبات العمل الفني على حسب خبرات كل منهن السابقة للمدرك ، وحسب استعدادها العام في معرفة قوانين المنظور من ناحية الإدراك البصري ، وكذلك تختلف كل منهن عن الأخرى في اختيارها لزاوية الرؤية وتحديدها على حسب ميولها في اختيار نوع المنظور المناسب للعمل و اختيار المثير المناسب له وفق مفهومها وثقافتها الفنية الخاصة بها .وبما أن المنظور بوجهتيه الهندسية والفنية له قوانين وأسس بنائية تتراوح بين البسيط والمركب ، فإن عملية الإدراك كعملية معقدة تساهم في القدرة على تخيل الشكل النهائي له وإطلاق الحكم عليه بمدى جماليات التأليف التي ترتبط بمؤثرات خارجية ترتقي فيها العمل الفني ٠

ب – العوامل الموضوعية: وتعني الشروط الواجب توافرها في العمل الفني والغير مرتبطة بالشخص المشاهد ولكن تتحكم في الإدراك البصري له، وكما ذكرها **موسى(١٩٨٤م)**أنها" هي التي تتعلق بالشئ المدرك"[ص١٩٦] وأضاف **موسى(١٩٨٤م)** أن العوامل ترتبط بصياغة المدركات الحسية تبعاً لمدرسة الجشطالت و تذكر منها الباحثة ما يلي:

١- عامل التشابة: وهي الأشكال المتشابهة ترتبط فيما بينها بسهولة وتكون صيغة واحدة.

٢- عامل التقارب: هي الأشكال المتقاربة في الزمان أو المكان يسهل إدراكها كصيغة واحدة متكاملة.

٣- عامل الإغلاق:إن الأشكال الناقصة تميل إلى الإكتمال في ادراكنا العقلي الذي يميل بإغلاق جميع الثغرات والفتحات الموجودة في الأشكال .

٤- عامل الإتصال: هي الأشكال المتصلة بأي نوع من الإتصال سواء خطي أو حركي أو عن طريق الإتجاة والمسافات يميل العقل إلى إدراكها كصيغة متكاملة .

وترى الباحثة أن هناك علاقة وثيقة بين العوامل الموضوعية وتوظيف المنظور تشيرإليها فيما يلي:

علاقة توظيف المنظور بالعوامل الموضوعية :ترى الباحثة أن توظيف المنظور يحتاج لتنظيم المجال البصري للعناصر والأشياء المرئية لأن لتوظيف المنظور هندسياً وفنياً قوانين، فالتعبير عن الأشكال المتشابهة في المنظور ترتبط فيما بينها بسهولة وتكون صيغة واحدة كما في المنظور الزخرفي في الفن الإسلامي والمنظور الفكري .ويمكن تحقيق عامل التقارب في المنظور بين العناصر تقارب مكاني وزماني لتحقيق الوحدة في العمل الفني، ويحقق المنظور عامل الإغلاق وإن كان هناك تراكب في العناصر نرى عنصر يحجب عنصر أخر يتقدم عليه يقوم إدراكنا بإكمال الجزء المحجوب، ويحقق المنظور نوع من الإتصال بين الأشكال وتقوم بتجميع العناصر المنفصلة في نظام هندسي ذو نموذج موحد يظهره كتكوين متكامل في فراغ العمل الفني.

*** خامسا : تنمية الإدراك البصري للمنظور :**

هنـاك أسـس لتنميـة الإدراك ومراحـل نمـوه أشـار إليهـا كـل مـن (**أبـو الخيـر** ١٩٩٧م،ص٩٣-٩٧)، و(**خديجـة خديجـة متـولي**١٤١٦هـ ، ص٨٦-٨٧) فـي عـدة نقاط يمكن تلخيصها كما يلي :

١- الملاحظـة البصـرية : حيـث ينمـو عامـل الإبـداع فـي توظيـف المنظـور بتأمـل ممارسي الفن لآيات الله الجمالية في الطبيعة ، فيقول الله تعالى((قل انظروا ماذا في السموات والأرض وما تغني الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون)) يونس ١٠١

تحـث هـذه الآيـات الكريمـة النـاس علـى النظروالتأمـل فـي آياتـه لنـدرك قدرتـه وعظمته سبحانه فجميع خلقه آية جماليه وآية علمية .فالنظر إلى الأزهار والأشجار وتأمل الإعجاز الجمالي في الشكل والحجم وتناسب الأجزاء والألوان وانسجامها وتباينها يؤدي إلى الكشف عن المزيد من التناغم في توظيف المنظور.

٢- التغيير في الصفة الشكلية والمنظورية نتيجة الزمان والمكان : نقصد بالزمان (الضوء الساقط وتغيره على مدار اليوم) ونقصد بالمكان (البيئة المحيطة بالأشياء ، فالإحساس بجمال الضوء وتغيره على الأشياء له حس جمالي يختلف بامتداد الظلال وتلاقيها مع ظلال أخرى)، أيضاً أثر البيئة المحيطة على الأشياء فكما اختلفت البيئة أختلف المنظور بوجهتيه الهندسية والفنية للأشياء والإحساس بجمالها.

٣- تصميم وتكوين العناصر : بإيجاد مداخل وعلاقات جديدة في توظيفات المنظور، فالتدريب المستمر يمكن الطالبة من تصميم وتكوين مناظير مختلفة للأشياء الموجودة في البيئة وبملاحظة وتأمل التغير في جوانبها المختلفة والعوامل المحيطة بها يمكن التحكم في الضوء وكميته واتجاهه ولونه مما يؤثر بدوره في الرؤية المنظورية .

٤- الحـواس الأخـرى التـي تسـاعد علـى الإدراك البصـري للمنظـور :مثـل سـماع الأصوات أو تمييز ملمس الأشياء لأن ذلك يرهف الإحساس البصري للجمال ويكون بمثابة خبرات مكتسبة تنمي إدراكها الحسي بجانب الإدراك البصري.

٥- التفسير والتحليل: يعد التفسير والتحليل الجزء المهم الذي يحتاجه المنظور عند رسم العناصر حيث يقوم به الإدراك العقلي عندما يكون البصر مدرباً فتميل الطالبة إلى تفسير وتحليل الأشياء إلى أجزاء بعد إدراكها كلياً تبعاً لما هو مألوف وواقع.

٦- <u>إزالة الغموض:</u>حيث تقوم الطالبة هنا بربط الأشكال الجديدة بأشكال سبق لها رؤيتها وهذا ما تقوم به الخبرة السابقة فتكشف عن علاقة الشبه بينهما لمحاولةً إيجاد حل لهذا الغموض.

٧- <u>ثبات الإدراك في المنظور</u> :عندما تقوم الطالبة بالتعبير عن الأشياء المحيطة كما تعرفها وتراها مهما تغيرت الظروف المحيطة وزاوية الرؤية لها، فهناك علاقة بصرية وذهنية وحسية تشترك كلها في إدراك الشكل فتراه بنفس المنظور الشكلي فمثلاً عند رسم الباب وفقاً للمنظور البصري يبدو مستطيلاً عندما يكون مغلقاً، أما في حالة رسمه وهو مفتوح فيكون هناك تغير في شكل المستطيل طبقاً للمنظور، وحينما يكون الإدراك عقلياً يظهر وكأنه شبه منحرف كما في الشكل(٦).

<u>سادساً : التربية الفنية و الإدراك البصري للمنظور :</u>

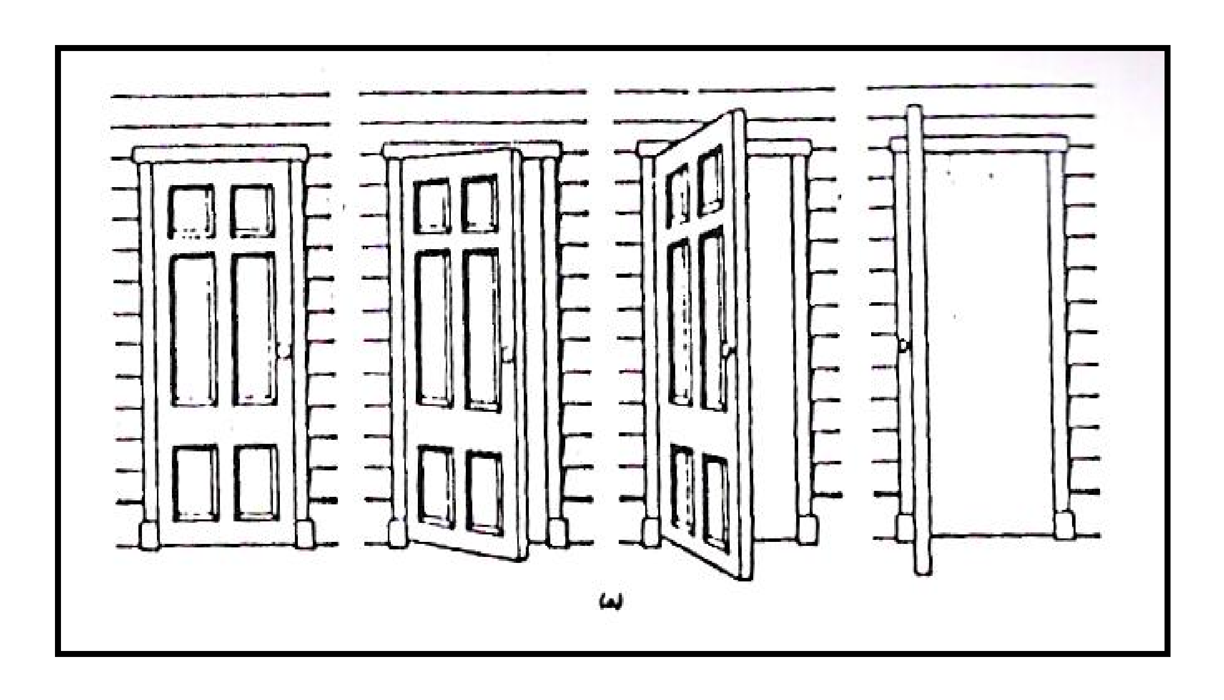
هناك جوانب أخرى مرتبطة بالعوامل السابقة التي تؤدي إلى تشكيل إدراك المشاهد بصرياً وتهتم بتحليله وتفسيره، فيرى **عمرو (١٩٨٩م)** أن التربية الفنية تهدف إلى تعزيز الإدراك من خلال مشاهدة الطبيعة وتحليل عناصرها المرئية في شكل ولون وخط وفراغ وملامس وإيقاع وملاحظة تأثير الضوء على الأشكال من المرحلة التي تلي سن الثانية عشرة لإرساء أهم قواعد الرؤية البصرية للمنظور بشقيه سواء أكان منظور طبيعي أم منظور هندسي ، والتي سيتم تناولها باستفاضة فيما بعد من قِبل الباحثة كأحد أنواع المنظور.

وتنقسم أهداف التربية الفنية في هذا المجال لتتشعب في عدة جوانب منها:

١- الجانب البصري
٢- الجانب الفكري
٣- الجانب الجسماني
٤- الجانب الإبداعي
٥- الجانب الجمالي
٦- الجانب الوجداني .والتي أشار إليها **عمرو(١٩٨٩م)** تذكر منها الباحثة ما يفيد كما يلي:

١-الجانب البصري حدد ها في النقاط التالية :

أ- التعرف على عناصر اللغة البصرية من خلال تعلم الأصول العلمية للمنظور البصري الهندسي.



شكل (٦)
يوضح ثبات إدراك الشكل

شوقي (١٩٩١م) ، ص٥

ب-التعرف على المنظور الطبيعي من خلال الاستفادة من أسس المنظور الهندسي بالتدريب على الملاحظة المباشرة لأشكال الطبيعة٠
جـ- التعرف على نقاط الرؤية المختلفة تعزيزاً للقدرة الخيالية عند التعبير الفني٠
د- التعرف على العناصر البصرية المكونة للأشكال ومنها المنظور وعلاقتها ببعضها البعض ، وعلاقة الجزء بالكل والكل بالموضوع أي علاقة الشكل بالوظيفة.
هـ- تعزيز المعرفة العلمية السليمة التي تتطلب مهارة بصرية ، كالرسم في المنظور الهندسي والمعماري والفني.
٢-الجانب الفكري :وهو تنظيم القدرات المعرفية والمفاهيمية ، فكلما زادت قابليته في الإدراك البصري زادت قدراته المعرفية والمفاهيمية المكتسبة لأنه وسيلة لإثراء مفاهيمنا حول الأشياء والطريق للإبداع الفني ٠
٣- الجانب الجسماني :يعني المهارة الجسدية بضبط اليد والعين وأجزاء الجسم التي تستخدم في إنتاج الفن والسيطرة على الأدوات وما يرافقهما من تكنولوجيا والتركيز على تآزر العين واليد .
٤-الجانب الإبداعي:القدرات الإبداعية لا تنمو لدى الفرد دون أن يرى و يتعرف على عناصر الطبيعة ، وتكوين علاقات جديدة بين العناصر لإنتاج صورة جديدة.
٥-الجانب الجمالي: تتجلى أهمية التوجيه البصري والخبرة النابعة من تجارب الفرد عبر منوعات من الزوايا الجمالية في الطبيعة واكتساب القدرة على تذوق الجمال من خلال العين المدربة .
٦-الجانب الوجداني: يختص بالاتزان النفسي الذي يحقق للفرد انسجاماً مع ذاته بامتلاكه مهارة بصرية جيدة ليؤدي عملاً مرضياً يجعله واثقاً من نفسه.

وترى الباحثة أن للنقاط السابقة علاقة بموضوع البحث ، فالمنظور يرتبط بالجوانب الإدراكية عند توظيفه منفرداً أو مجتمعاً حيث تحتاج تلك العملية إلى إدراك بصري للعناصر الطبيعية في رؤية الأبعاد والزوايا وتحديد المسافات ومعرفة النسب والأحجام لكلٍ من العناصر القريبة والبعيدة ، وكذلك يحتاج إلى مهارة في تناول المقاسات كما تراها العين أو في تمثيلها على العمل الفني بمقاس وحجم مناسب والقدرة على التحكم في أداة الرسم والألوان لتحقيق المنظور والمهارة في رسم العناصر التي تشبه الواقع . أما بالنسبة للرؤية الجمالية في توظيف المنظور فالعمل الفني يحتاج لعنصر الجمال باختيار زاوية رؤية معينة وتكوين علاقات جديدة بشكل مبتكر تتوافق مع الرؤية البصرية والفكرية والفنية لممارس العمل الفني لتحقيق الانسجام التعبيري والبصري المنعكس على العمل.

* المبـحث الثاني : المنظور.

أولاً:مفهـوم المنظور ونشـــأته....

* النظـــريات الفنية للمنظــور..

* المفــاهيم المرتبطة بالمنظـور..

ثانياً : أنـــواع المنظـــور.....

ثالثاً:مداخل توظيف المنظور في فن التصوير.

١.علاقة المنظـور بالعناصر التشـكيلية.

٢.علاقة المنظـور بالعلاقات التشـكيلية.

٣.علاقة المنظور بقانون تجميع العناصر البصرية.

أولاً: مفهوم المنظور ونشأته:

بدأ مفهوم المنظور منذ أكثر من خمسة آلاف سنه عندما اختار الفنان المصري القديم نظرة العقل ورفض نظرة العين لأنها بعيدة عن حقيقة الشيء ، فأخذ يرسم بأسلوبه الخاص في أعماله المعمارية ورسومه على أساس الإحساس بالأبعاد الثلاثة لتحقيقه النسب الصحيحة بمقياس رسم معين سمي بالمنظور العقلاني ، جامعاً في ذلك المساقط الهندسية والواجهات والقطاعات في رسم واحد خلاف الفن القوطي الذي اعتمد على رسم البعدين سواء في المساقط أو الواجهات ٠

أما المنظور العيني فقد ذكر **حماد (١٩٨١م)** " أنه المنظور الفوتوغرافي في عهد أفلاطون حيث اتجه الفنانون للرسم حسب نظرة العين بالرغم من معارضة أفلاطون لذلك كالفنان المصري القديم ، إلا أنهم استمروا في استخدام المنظور العيني حتى عصر النهضة حيث برع المصورون في استخدامه وتطويره بمفهوم خاص "[ص ٥-٦]

ولقد ذكر **المفتي (٢٠٠٢م)** أن" مفهوم المنظور العيني مرتبط بمفهوم الواقعية في الفن الذي أرتبط بدوره بالوجود الحقيقي للمكان والزمان ،وظهوره كعلم بعد معرفة القطاع الذهبي عند الإغريق بمراعاة النسب الصحيحة وإضافة علم الرياضيات والهندسة والتشريح وقوانين أخرى غير قاعدة القطاع الذهبي ، للاستفادة منها في التصوير حتى أنه أصبح علماً مستقلاً بسبب حركة النهضة والنشاط في المجال العلمي والفكري والفني كما أنه علم هندسي بصري يعتمد على قوانين ونسب رياضية للعالم اليوناني إسكيلوس في القرن الرابع عشر". [ص ٢١٥]

ويتفق كل من **إبراهيم** (بدون ت) و**البكري** (١٩٨٨م) كما ترى الباحثة في أن المنظور قد ارتبط في البداية بفن العمارة بحيث أخذ المهندس يصور أبعاد وفراغات المبنى بتمثيل فراغي هندسي ووفق أبعاده الثلاث في القرن الخامس عشر عندما بدأ المعماري فيليب برونليسكي بتطوير القوانين الرياضية للمنظور والتوصل إلى نقطة سماها بنقطة التلاشي لتنظيم التكوين، وهذا ما دفع كل من **إبراهيم (بدون-ت)** و **عطية (٢٠٠٠م)** للاستفادة من هذا المفهوم في المجال التشكيلي فيتضح في قول **إبراهيم (بدون-ت)**"أن المنظور يمثل البعد الثالث للأشياء المختلفة على نفس اللوحة"[ص١٩] ٠

أما **عطية(١٩٩٧م)** فيرى أنه "علم أرتبط بفن التصوير من خلال صياغة الفنان وتنظيم الأشياء في الفراغ على افتراض نقطة موحدة للرؤية بهدف اكتساب الصور الإحساس بالمساحة والاتجاه والحركة والعمق في فراغ اللوحة لتحقيق الواقعية والوحدة الزمانية والمكانية من خلاله ويقصد هنا استخدام المنظور الخطي" [ص١٢]

وتتفق الباحثة مع رأي كلاهما حيث ترى أنه من خصائص المنظور تفسير مجال الرؤية والإدراك البصري للمساحة والتوازن بالإضافة إلى الاتجاه والإحساس بالعمق والحجم لإدراك البعد الثالث في اللوحة إذ أن تحقيق الأبعاد في لوحة مسطحه يتطلب إتباع قواعد المنظور بمفهومه الهندسي والفني والاستفادة منه في تكوين علاقات النسب والتناظر في العمل الفني من خلال صياغة ما يُرى إلى رسم تخطيطي يترجم مجال الرؤية ذي الثلاث أبعاد على سطح ذي بعدين ، والذي كان أحد العوامل التي دفعت بالفنان للبحث في عالم الرياضة والهندسة والفيزياء ليدرك أهمية المنظور وعلاقته باللون والضوء والظل .

ولقد ساهم كل من العالم الشهير ليون ألبرني والفنان ليوناردو دافنشي في القرن الرابع عشر في تفسير نقطة الالتقاء والتلاشي وعلاقتها بالمنظور وكيفية تطبيقه في التصوير على أساس المنظور العيني ثم جاء عالم الرياضيات الإنجليزي بروك تايلور في القرن السابع عشر وأضاف نوع آخر في رسم المنظور سماه منظور ذي النقطتين ، والمنظور الزاوي الذي نجد العناصر فيه تتجه نحو زاوية واحدة (طالو١٩٩٣م،ص١٣٣) . مما دفع الفنانين في العصر الحديث إلى البحث عن أساليب جديدة في الرسم والتصوير من خلال البحث والدراسة في أساليب الفنون القديمة المصرية، والإغريقية ، والصينية والفن الإسلامي مع التحوير أو التحديث لتكون نواه جديدة لأنواع أخرى من المنظور الناتجة عن ظهور عدد من النظريات الفنية التي تشترك في تصوير العمق الفراغي وتختلف في الرؤية مما أدى إلى ظهور أكثر من نوع في المنظور لتحقيق أسس فنية وفكرية مختلفة تذكرها الباحثة فيما يلي:

١- النظريات الفنية للمنظور:

ذكر **أبو الخير(١٩٩٨م)** أن الإنسان توصل من خلال تأملاته لخلق الله إلى استنتاج أن جميع ما خلقه الله سبحانه وتعالى جاء بحساب ،وأبدع في خلقه ، وبناه بنسب هندسية جمالية مركبة ومنسجمة ، ولم يكن الإنسان هو من وضع هذه النسب بل أستنتجها من تأمله للطبيعة ودراستها وقيامه بتحليلها فمنها وضع العلماء قوانين علميه ونظام هندسي رياضي كالنسبة الذهبية ٣:٢ التي وضعها الله في خلقه للنبات والإنسان، والنظام اللوغارتمي الرياضي في شكل الأصداف والمحارات وغيرها

ويرجع ذلك إلى قدرته وعظمته التي خلق بها كل شيء بمقدار لقوله تعالى((إنا كل شيء خلقناه بقدر)) سورة القمر ٤٩

فاستخدمت هذه القوانين في نظريات الفن كأساس لتعلم الرسم بالإضافة للتقنيات والمهارات الفنية التي تنمي الخبرة الفنية لدى المتعلم .ومن هذه النظريات على سبيل المثال لا الحصر ما تذكره الباحثة في الجزء التالي:

أ نظرية الرسم النظري

وهي إحدى نظريات التربية الفنية التي اهتمت بتنمية القدرات العقلية للتدريب على استخدام الخطوط والزوايا والأشكال الهندسية بهدف تدريب العقل على رؤية الأشكال بصورتها الحقيقية ٠

فالرسم النظري ذكره **أبو الخير**(١٩٧٨م) أنه عبارة عن مجموعة حقائق هندسية ثابتة لا تتغير بتغير المكان أو الزمان في رسم الخطوط المستقيمة ومقاييسها ورسم الزوايا والأشكال الهندسية وتداخل هذه الأشكال مع بعضها وتماسكها مع الخطوط وعرفت هذه النظرية في مصر(١٨٤٧م-١٩١٦م) بفترة الأمشق ، كما أشار إلى دور القوى العقلية في الرسم النظري بالمنظور وهي عبارة عن أربع قوى عقلية ذكرها طبقاً فيما يلي:

"١- القوى المفكرة: وهي أسمى القوى العقلية بها يُدرك ويُميز ما يقع في المجال البصري من الأشكال ،والإدراك البصري مرتبط بالإدراك العقلي فإن من متطلباته إدراك النسب الحقيقية للأشياء وتحليلها وفهم العلاقات النسبية الرياضية وتدريب العين على رؤية الأشكال وأبعادها وتصنيفها٠

٢- قوى التخيل: وتنقسم هذه إلى أ- تخيل تحضيري، ب- تخيل إبداعي، ج- تخيل غير واقعي٠

فالتخيل التحضيري يقصد به استحضار الأشياء كما هي عليه في الواقع ، والتخيل الإبداعي يقصد به إضافة معاني جديدة للأشياء ، أما التخيل غير واقعي أي خيالي بإضافة غير منطقية للشيء قد يكون بتركيب بين شيئين خيالياً وهذا النوع يمثل المدرسة السريالية ويقوم الفنان برسم المنظور عندما يتطلب منه رسم الواقع للتخيل التحضيري أما إذا أراد أن يبدع فيلجأ إلى التخيل الإبداعي

٣- قوى الحافظة : يقصد بها تخزين المعلومات في العقل بحفظ الفنان أو المتعلم الأبعاد والنسب في الأشياء وقواعد المنظور لها٠

٤- قوى الذاكرة: هي قدرة الفرد على استرجاع ما اختزنته الحافظة من معلومات وحقائق حيث يقوم الفنان برسم إسكتش على الطبيعة ثم يسترجع التفاصيل .

أما بالنسبة لفروض نظرية الرسم النظري فإن الباحثة ترى أنها ترتبط بمجال توظيف المنظور في العمل الفني في النقاط التالية:

١) أن الحقائق في الرسم النظري مثالية لا تتغير كما هو الحال بالنسبة لقواعد المنظور وتوظيفها في العمل الفني فالأشكال الهندسية أصلها من خطوط وزوايا ثابتة لا تتغير نظمت باتجاه نقطة زوال واحدة أو أكثر ، مهما اختلفت توظيفات المنظور بالأساليب الفنية الحديثة كما في الشكل (٧).

٢) أن الرسم النظري أساس جميع الرسوم التي يجب أن يتعلمها النشء ، فالمنظور الخطي هو الممثل للأشكال في الطبيعة والأقرب للرسم النظري فهو قائم على قواعد شبيهه بقواعد الرسم النظري ومعتمد على الإدراك البصري لعناصر عدة قد تكون مفردة أو قد تكون عناصر متجمعة . ويرتبط ذلك بتوظيف المنظور في الفن الحديث.

٣) تبدأ قاعدة التعلم في الرسم النظري من الجزء إلى الكل ومن البسيط إلى المعقد ومن المجرد إلى المحسوس ، وتجد الباحثة هذه القاعدة في الرسم النظري تتفق مع رسم المنظور حيث أنه يبدأ من الجزء إلى الكل ومن البسيط إلى المعقد ومن المجرد إلى المحسوس فعند إعادة صياغة العناصر من خلال توظيفات المنظور نبدأ بالتخطيط ووضع خطوات للرسم على العمل الفني، ويسبق ذلك كله الإدراك البصري الكلي فنظرية الجشطالت تسبق نظرية الرسم النظري ، ثم يتم إضافة مداخل جديدة لتوظيفات مستحدثة للمنظور .

ب نظرية واقعية الفن:

إذا كانت وظيفة الفن ترتبط بتنظيم وانسجام العناصر لتكوين رؤية جديدة ، فإن الباحثة ترى أن المنظور يساهم في تحقيق هذا الهدف حيث تشير نظرية الفن الواقعي إلى أن أساس كل الفنون هو تمثيل العناصر الطبيعية بصورة واقعية مما يجعل من المنظور وجهه حقيقية تمثل الواقع بمنظور طبيعي (فوتوغرافي) يعكس قوانين الطبيعة والجمال في شتى أشكاله.

ولإدراك الفنانين بأن التمثيل الواقعي من خلال المنظور يحقق الغاية من الفن وهو التعبير عن التوازن والجمال بهذه الطريقة فإن هذا يفرض الأخذ في الاعتبار كيفية

ظهور الشيء من زاوية معينه تحت مستوى النظر أو فوقه ومن حيث القرب أو البعد ثم اتجاه الضوء الساقط عليه والتدرج في الألوان٠

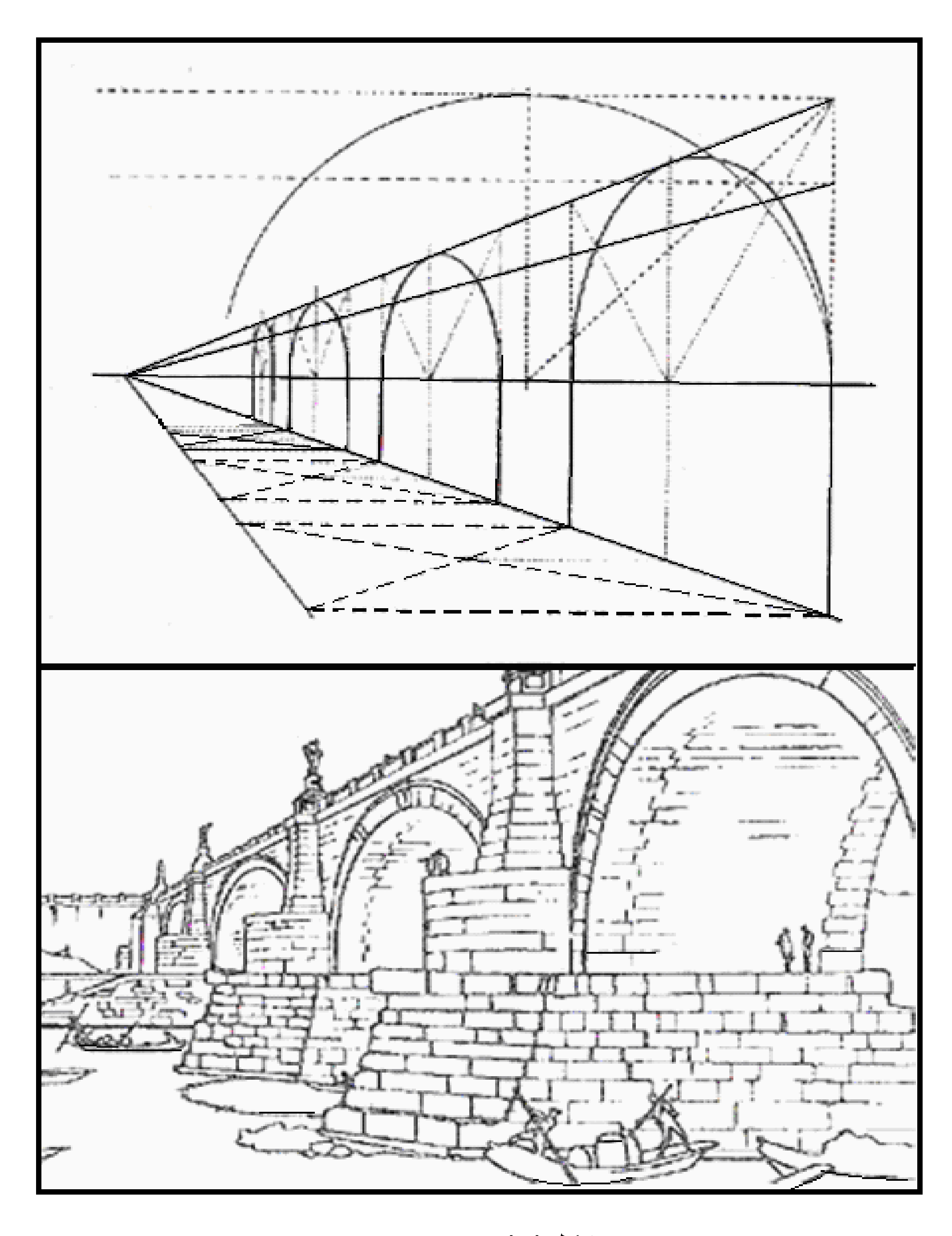
وبالإشارة إلى ما ذكره **أبو الخير**(١٩٩٨م) بأن" الفكر الفلسفي مرتبط بالفن والذي كشفت عنه أفكار أفلاطون " نادى فيها بضرورة توجيه الفنانين لاستخدام المنظور الخطي والاستفادة منه في أدرك واقعية العناصر وحقيقتها " ص٣٣

وترى الباحثة أن قواعد المنظور في التصوير جعلته من الفنون التي اهتمت بواقعية الفن وأعتبر فن بصري واقعي يسعى فيه الفنان لتقليد الطبيعة تقليداً دقيقاً يعتمد على الملاحظة الدقيقة وتحليلها إلى أجزاء بنسب وتحليل الضوء والألوان من حيث التضاد والانسجام ثم تسجيلها بمنهج رياضي للأشياء الواقعة في المجال البصري ، وذلك بظهور المدرسة الواقعية في التصوير بزعامة كل من المصور كوربيه وكونستابل .

وتتفق الباحثة مع **أبو الخير**(١٩٩٨م)في أن الإدراك البصري والعقلي لها ارتباط بالمنظور ، فنظرية واقعية الفن تعتبر عملية تقوم على قوانين منها:

١. قوانين النسبة الذهبية .
٢. قوانين المنظور البصري.
٣. قوانين المنظور الهندسي٠
٤. قوانين المنظور اللوني٠
٥. قوانين الظل والنور في الرؤية لكي يظهر الشكل مجسماً قريباً من الواقع البصري.

ويشير البحث إلى أن تلك القوانين المرتبطة بالنظرية الواقعية يمكن أن تفيد في توظيف المنظور الواقعي من خلال المداخل والطرق المختلفة التي يلجأ إليها الفنان ليحقق واقعية الفن ، ففي المنظور الخطي واللوني ومنظور الظل والنور نقوم بتنظيم وتوازن وانسجام العناصر وتمثيلها كما هي بصورتها الواقعية، أما في حالة إضافة عنصر الخيال ينتج لنا منظور سريالي يدمج بين الواقع والخيال مما يؤدي إلى منظور تعبيري خاص،في حين أنه عند الاكتفاء بتوظيف المنظور الواقعي طبقاً لقوانينه البصرية واللونية والنسبية ينتج لنا منظور كلاسيكي مألوف ومتعارف عليه.



شكل(٧)
يوضح قواعد المنظور الهندسي الخطي ذو نقطة تلاشي واحدة

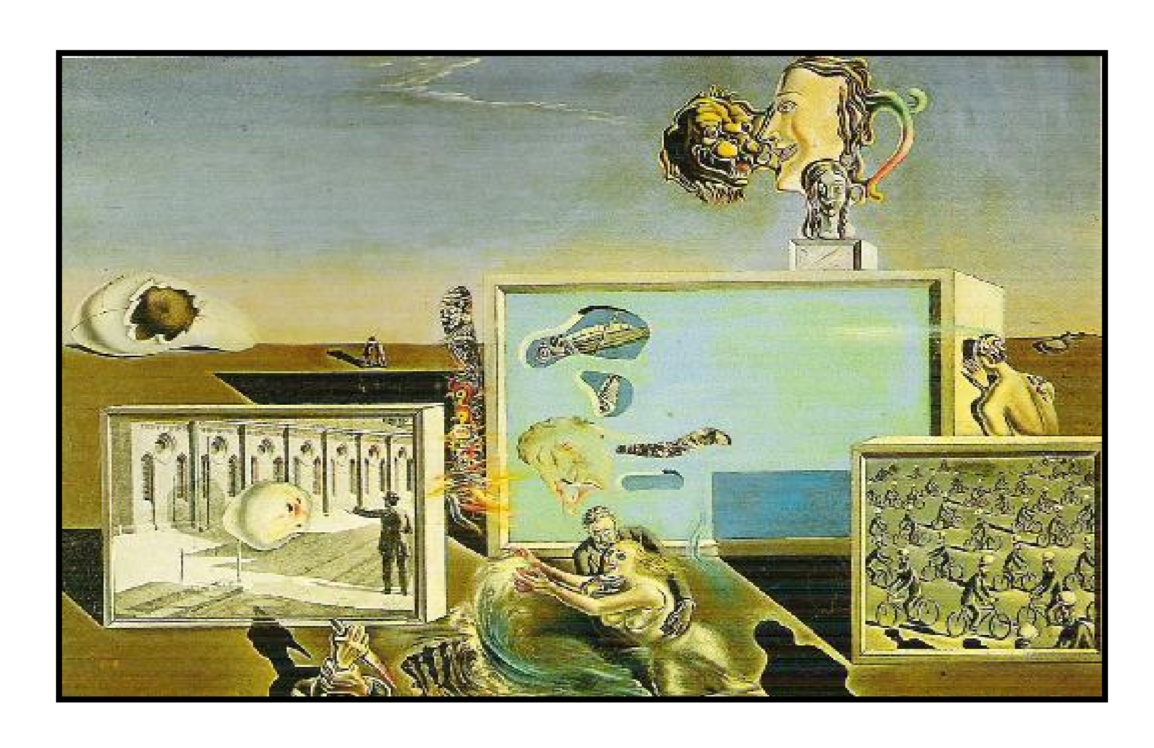
المفتي (٢٠٠٢م): ،ص٢٣٣

ج النظرية البنائية:

يعمل المنظور بقواعده الهندسية بتطبيق النظرية عن طريق بناء عمق فراغي في العمل الفني ويتحقق من خلال تواصل الخطوط والألوان والتباين في الأبعاد والأحجام للكتل بالإضافة إلى موقعها في اللوحة. عرفه **جمعة (١٩٩٤م)** بأن النظام البنائي في العمل الفني هو" البناء التخطيطي الذي تركب على أساسه العناصر الفنية داخل العمل ، وتوزع عليه عناصر الصورة المختلفة ويمكن تسميته بالنظام المعماري فهذا البناء يصبح جزء من البناء والتصميم ويمثل العمود الفقري الذي يقوي العمل الفني"[ص٨٧] . وعرفها **الزغلول والهنداوي (٢٠٠٤م)** بأنها" عملية تحليل عناصر بناء العمل أو الخبرة الشعورية أو العناصر المكونة لها"[ص٣٢]. ولقد نادت تلك النظرية بأن يكون هناك تنظيم معين للعناصر وتوزيعها في المساحة بشكل متزن ومريح يبعث على الإحساس بالجمال. فهدف النظرية البنائية بالنسبة للمنظور هو إضافة بُعداً فراغياً جمالياً في العمل الفني ويتم بناء ذلك بقواعد المنظور لترجمة التكوين بطريقة تعبيرية . فمهما اختلفت الرؤية الفنية للمدارس باستخدام المنظور في أعمالهم بأساليب جديدة يقوم الممارس بتشكيل العمل الفني وفق نظام بنائي للشكل أو الخط أو اللون ليضع عناصره في بنائية موحدة ، فبإمكان ممارس الفن استحداث توظيفات في المنظور بطرق وعلاقات بنائية جديدة خاصة به فعند الدمج بين عدة أنواع للمنظور في العمل الفني لا يكون توظيفها عشوائياً بل بالبحث عن علاقات تربط بين نوعين وأكثر من أنواع المنظور ودمجها باستيعاب قواعد كل نوع وإيجاد ما يوحد ويمزج هذه القواعد مع بعضها وتنظيم تلك التوظيفات في فراغ واحد ببنائية تشكل في مجملها رؤية خاصة لوحدة متكاملة ، ومن الأمثلة على ذلك المدرسة السريالية عند الفنان سلفادور دالي الذي دمج عناصر واقعية وعناصر خيالية في منظور خطي واحد يتضح في شكل(٨)، وكذلك في مدرسة البوب آرت لفن الخداع البصري قام الفنان فازاريلي بدمج المنظور المسطح مع المنظور المجسم كما في الشكل (٩) جمع فيه بين المربعات المسطحة والمجسمة في مستويات مختلفة ببناء شبكي يخضع لقوانين المنظور الأيزومتري الهندسي.

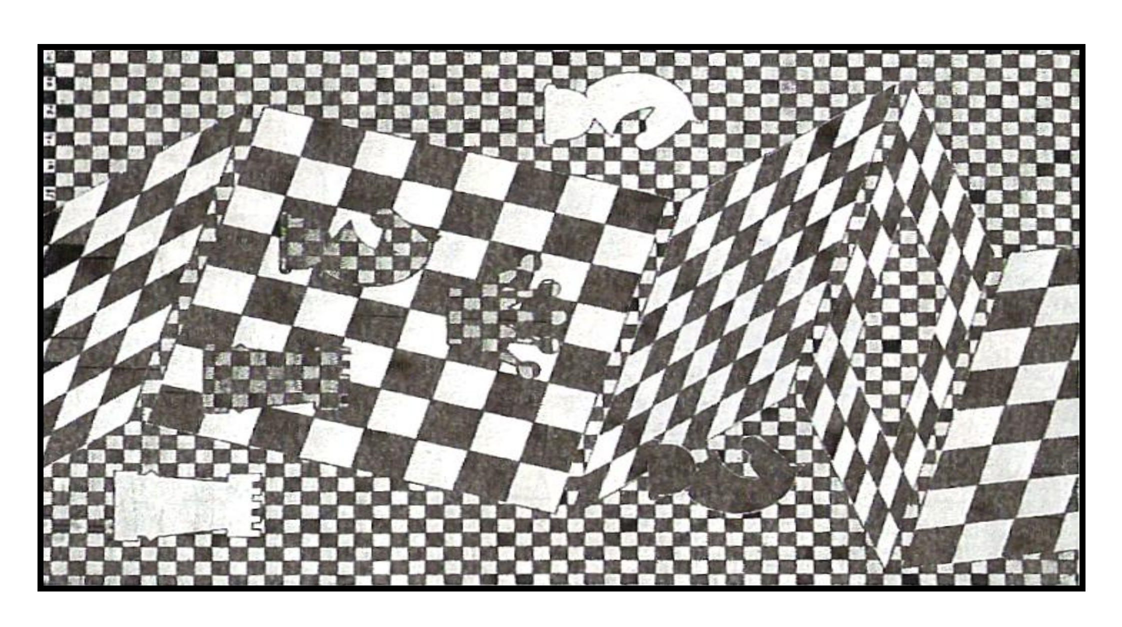
د نظرية الرؤية التعددية:

إذا كان التصوير في الفن الحديث قد حقق نظريته الحديثة المرتبطة بالجمال الحسي ، من خلال قيام الفنان المصور بإدراك المنظور الطبيعي ودراسة أبعادة ونسبة ثم أضاف أحاسيسه على الواقع المرئي وأضاف أنواع من المنظور الطبيعي



شكل(٨)
لوحة للفنان سلفادور دالي توضح الدمج بين المنظور الواقعي والمنظور الخيالي في بناء هيكلي واحد

Robert Descharnes(2003) ,**PAGE 98**



شكل (٩)
لوحة للفنان فازاريلي توضح الدمج بين المنظور المسطح والمنظور المجسم

Marcel Joray (1976) **,PAGE 18**

إلى كل من المنظور الهوائي والزاوي أو المنظور الإزدواجي واللوني وغيرها من أنواع المناظير المختلفة ولكن من زاوية رؤية يحددها هو وفق إدراكه الحسي والعقلي شعورياً أولا شعورياً٠ولقد ظل المنظور في صورته الواقعية الهندسية يعتمد على قدرة الفنان التشكيلي على النقل والمحاكاة فترة طويلة دون الاهتمام بالقدرة الإبداعية في إنتاج لوحات تصويرية مرتبطة بالمكان والزمان ظناً منهم أن الفن هو تمثيل الواقع مثل ما نراه في الفن الإيطالي ،وأنحصر إدراكهم البصري في زمان مكان محدودين. وبحلول عصر النهضة حدثت نقلة نوعية في هذا المجال أشار إليها **البسيوني (بدون- ت)** في رأيه أن العلم ساعد الفن على التحرر وسمح للفنان أن يبدع بغير قيود مكانية وزمانية وظهور فكرة الرؤية المتعددة في العمل الفني الواحد ، وهذه الفكرة وإن كانت من مكتشفات الفن الحديث إلا أن الفنون القديمة في تعبيراتها التشكيلية الخاصة بدأً بالفن المصري القديم كانت لها أكثر من زاوية رؤية فسبقت بذلك الفن الحديث فلا يلتزم الفنان بالمكان أو الزمان في قواعد المنظور والظل والنور فهو يضع نفسه في الأمام بالنسبة للتكوين وفي الخلف وفي كلا الجانبين ومن أعلى وأسفل ومن الداخل إذا شاء في وقت واحد ، وذلك بهدف الشمول والإلمام الكامل بالخصائص الجمالية للكتلة وجعل الرائي يعيش التجربة ويتذوقها.[ص٩٦]

وتضيف الباحثة أن نظرية الرؤية التعددية تمثل الخروج عن الواقع المرئي المألوف فيعتبر بذلك رؤية إبداعية حيث يضع الفنان نفسه مع العناصر المدركة في الواقع وينفعل معها فيراها من عدة زوايا يجمعها في تكوين بنائي واحد، تكون العناصر فيها شبيه بالواقع . فالعملية الانفعالية يقوم فيها الفنان برؤية الشكل في الواقع ثم يستغرق في معايشة هذا الشكل من غير تحديد زاوية معينة قد يرى تفاصيل لا تظهر واضحة في الشكل الواقعي ويتم فيها تحويل الصفة الشكلية ومعانيها إلى رموز خيالية في عقل الفنان ثم يترجمها إلى عمل فني ٠ومن هنا فإن عملية الخيال ليست عملية لاشعورية فقط بل هي عملية شعورية ينحى فيها دور العمليات العقلية لتدخل في عملية انفعال وجداني ثم تعود بأفكار يدركها الفنان بعقله ويعبر عنها في معالجة التكوين الجديد بقيم فنية ذات إتزان وإيقاع وانسجام وغيرها ، فيعتبر الخيال من الأسس التي يقوم عليها الفن الحديث لاكتشاف رؤى جمالية غير مألوفة لقواعد المنظور التقليدية وبناء قواعد جديدة له، والذي من شأنه إفادة دراسة البحث الحالي باعتباره مدخل غني لتوظيف المنظور في العمل الفني والذي ترى الباحثة أنه يرتبط بنظرية الشكل الخالص التي يمكن الإشارة إليها فيما يلي :

هـ نظرية الشكل الخالص:

يرى **ريد (١٩٨٥م)**" أن بعض الفنانين ابتعدوا جداً عن نظرية واقعية الفن في رسم المنظور ورسموا أشكالاً منحرفة ذات نسب قريبة من تلك الأشكال الظاهرية وليس الشكل الخاضع لقواعد المنظور وسماها بتجربة الارتداد الظاهري إلى الشيء الحقيقي". ص٦٥

وحول هذا الرأي ترى الباحثة أن تجربة الارتداد الظاهري للشيء الحقيقي توضح دور التخيل في بناء نظرية الشكل الخالص، لأن التخيل كما في نظرية الرسم النظري يعني رسم الواقع ولكن بالإضافة على الشكل أو الحذف منه وقد يصل التخيل إلى التجريد الذي يضيف صفة المثالية كأن يستخدم الفنان الأصل الطبيعي والواقعي ويبني عليه واقعاً مثالياً يتخيله. وبما أن المنظور الهندسي بناء يركبه العقل كذلك فإن التخيل أيضاً يعتبر عملية عقلية ، فذلك العقل الذي وضع قواعد للمنظور هو أيضاً الذي استطاع أن يخرج عن تلك القواعد وأول من كانت لديه هذه النزعة في التعبير عن المنظور الهندسي الطبيعي هو المصور سيزان الذي عبر عن الإحساس بالشكل عن طريق التحليل اللوني فيقوم بتنظيم الألوان بمنظور مركب في سبيل التناغم والإيقاع ليظهر لنا نوع آخر من المنظور وهو المنظور اللوني مع الاهتمام ببناء الشكل الهندسي كما في شكل(١٠) الذي يوضح منظر طبيعي، وبذلك تأسست نظرية الشكل الخالص بفضل سيزان كنقطة إنطلاق للنظرية التجريدية.

<u>و النظرية التجريدية:</u>

يرتبط مفهوم تلك النظرية بمفهوم مصطلح التجريد الذي عرفه **أبو الخير (١٩٩٨م)** " بأنه يعني التخلص من آثار الطبيعة كمصدر إلهام للفن والبحث في الفن نفسه عن مضمون الإلهام والجمال ، إذ أن مقياسهما هو جوهر العلاقات التشكيلية بين الجزء والكل بتحويل المصدر الطبيعي إلى معادل هندسي" ص١٧٨ .وهذا المصطلح يتفق مع ما قاله **ريد(١٩٨٥م)** سابقاً عن ظاهرة الارتداد الظاهري إلى الشيء الحقيقي ، بالانطلاق والتخلص من القيود الطبيعية مكانية كانت أو زمانية بتجنب عنصر المحاكاة وتحويل الأشكال الطبيعية إلى أشكال هندسية المظهر ، كما فعل المصور سيزان عندما هدم قواعد المنظور الطبيعي بمنطق جديد ألا وهو الإبداع لا التقليد ونقل الواقع إلى مستوى رفيع من الإيهام.



شكل(١٠)
لوحة للفنان سيزان بعنوان _منظر طبيعي _
توضح المنظور اللوني مع الإهتمام ببناءالشكل الهندسي

http://images.google.com.sa/images?q=P_cezanne&btnG

وأضاف إليه **دسوقي(بدون_ت)"** اعتبار تصوير سيزان من أهم المحاولات الأولى في التجريد بتحليل العناصر الطبيعية تحليلاً هندسياً لأنه أدرك الطبيعة كبناءات هندسية صلبة ممثلة في الاسطوانة والمكعب والمخروط ." ص١٢٢

ولقد ظهرت فيما بعد مذاهب فنية أخرى في نظرية التجريد على أساس رؤية سيزان ذكرها كل من **نعمت علام(١٩٨٣م)** و**أبو الخير (١٩٩٨م)** في المذاهب الموضحة فيما يلي:

١. التجريدية الهندسية : تعتمد على الأشكال الهندسية في بناء العمل الفني بعيداً عن الأصول الطبيعية ومن فنانيها بيت مندريان وسميت بالبنائية .
٢. التجريدية الطبيعية : تبسيط الأصول الطبيعية وتجريدها إلى أبسط شكل وأقل خطوط ، تحمل انفعال بأسلوب خاص لكل فنان باكتشاف النظام من توافقات وإيقاعات ومن فنانيها بيكاسو وبول كلي وسميت بالمدرسة التكعيبية.
٣. التجريدية التعبيرية: تعتمد على التعبير عن الطبيعة بألوان وأشكال مجردة تزعمها كاندنسكي.
٤. التجريدية الحركية البصرية : فن الخداع البصري وأشهر فنانيها فازاربللي.

وترتبط النظرية التجريدية بالبحث الحالي في استخلاص الاشكال وإخضاعها لعلاقات جديدة بالتجريد كمدخل من مداخل توظيف المنظور بعد التدريب على الرؤية البصرية من خلال المنظور الواقعي ثم محاولة عدم التقيد بالواقع والخروج عن قواعد المنظور الطبيعي والواقعي إلى منظور تجريدي خيالي ، وإيجاد علاقات جديدة بين أكثر من منظور بالتحليل والتركيب ودمجها وإعادة صياغتها في اللوحة الفنية بشكل غير مألوف.

ومما سبق تستخلص الباحثة أن هناك عدة مفاهيم مرتبطة بالمنظور من خلال تلك النظريات والتي باختلافها ينتج مفهوم تحول فضاء اللوحة في المنظور فالمنظور في نظرية واقعية الفن يختلف عن المنظور في نظرية الرؤية التعددية بالنسبة للفراغ ، وكذلك بالنسبة لمفهوم الصفة الشكلية الذي يتغير حسب النظرية التي يخضع لها توظيف المنظور،بالإضافة إلى مفهوم المكان والزمان الذي يستند إلى الفراغ في المنظور، والتي تتناولها كما يلي:

٢- المفاهيم المرتبطة بالمنظور:

أ-مفهوم تحول فضاء اللوحة في المنظور ٠

ب- مفهوم الصفة الشكلية في المنظور ٠

ج-مفهوم المكان والزمان في المنظور

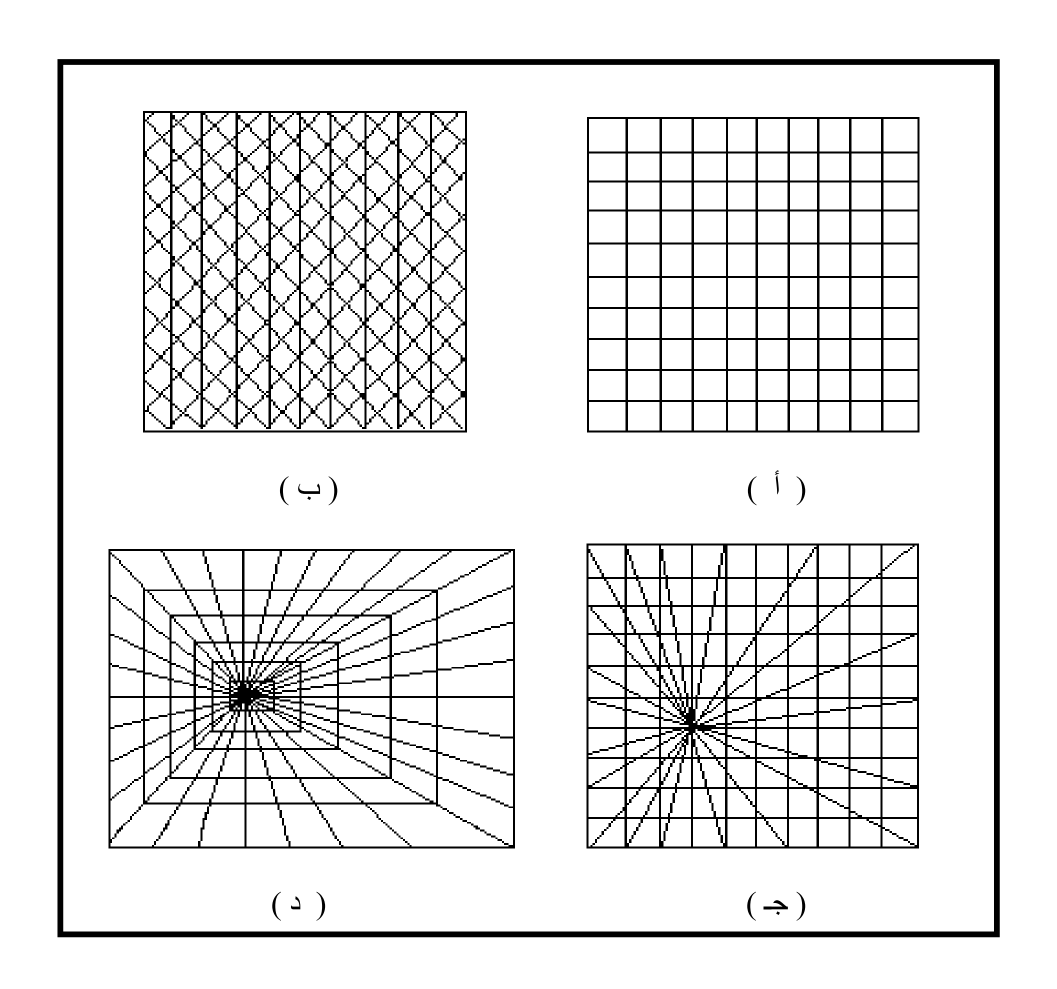
أ- مفهوم تحول فضاء اللوحة في المنظور :

لكي يمكن الحديث عن المنظور وعلاقته بفضاء اللوحة لابد من البداية أن نعرف أولاً ما المقصود بفضاء اللوحة، فالفضاء كما ذكره **علي(١٩٩٣م)** أنه سمي " بالفراغ الذي يعتبر الحيز الذي يشغله العمل الفني وهو سطح اللوحة الذي يتيح للمصور أن يخط إبداعه عليه ، وعملية تقسيم الفراغ تخضع لرؤية الفنان المصور ومقدار إدراكه لهذا الحيز وذلك التقسيم يعطي الأشكال قيمتها ويساعدها على ترابط أجزاء اللوحة" [ص٣٠]

أما **عبد الحميد (١٩٩٩م)** فقد أضاف" أن الفراغ في الفن كما في الطبيعة يتشكل في ضوء الموضع الذي تشغله السطوح البسيطة المستوية وهي سطوح تتباين في حجمها وتميل بفعل اللون والظل إلى التراجع أو التقدم أو تظل ساكنة في سياقها الخاص" [ص٢٥٧] فإذا كان الفضاء يعتبر المساحة المسطحة التي يمكن أن ندركها من خلال المنظور بشكل آخر بإضافة الرؤية الفنية ، والملمس ومن خلال النسب والإحساس بالتوازن والاتجاه في العمق كما هو في الشكل(١١) الذي يوضح تحول فضاء اللوحة من المسطح إلى فراغ ثلاثي الأبعاد.

كما ترى الباحثة أن المنظور يساعد على خلق فراغ آخر في اللوحة الذي يقوم بتوحيد الأشكال وترابطها عن طريق تداخل وشفافية الأشكال ينتج تأثير الفراغ وكذلك تنوع الاتجاهات أو توازيها كما في المنظور المتوازي وكذلك في الألوان فإن التباين اللوني يخلق نوعاً من الفراغ ، وبالتالي فإن المنظور يؤثر في تحويل الموضوعات المسطحة إلى موضوعات ثلاثية الأبعاد (العمق)٠

وفي هذا الشأن يذكر**البعزاتي(١٩٩٨م)** "أن المنظور حّول الرسوم والنقوش بمظهر جديد على مساحة ذات بعدين وكأنها في ثلاث أبعاد فقام الفنان بتنظيم الأشياء على اللوحة بحيث يجعل الناظر ينظر إلى الأشياء من خلال زوايا متعددة ليكون تصورات تخرج عن نطاق السطحية تدفعه إلى التساؤل والاستطلاع حول تفاصيل من داخل اللوحة ، مثل النظام والعمق واللون والنسب وغير ذلك من الجزيئات المستحدثة التي تحث الناظر على التفكير التحليلي فيعتبر ذلك كما قال آلبرتي أن اللوحة كتاب ، بل أصبحت كتباً كثيرة غنية في أواخر القرن [ص٨٢]



شكل (١١)
تحول فضاء اللوحة من المساحة المسطحة إلى فراغ ثلاثي الأبعاد
(أ ، ب) يوضح الفراغ المسطح **(جـ ود)** يوضح الفراغ الثلاثي الأبعاد.

الصبحي (١٩٩٥م) ، ص٧٧

ومع تعدد أنواع المنظور تؤكد الباحثة أنه أصبح هناك الكثير من الطرق لتنظيم فضاء اللوحة من عمل لآخر يبهر العين بداية ثم ما يلبث أن ينتقل العقل من شكل إلى آخر

ماراً باللوحة من أقصاها إلى أقصاها أو العكس ، ويقف عند كل شكل ليدرك عناصر التشكيل الفني من توازي و إيقاع أو تنوع وحركة إلى الصيغ التي تدل عليها الأشكال ويكون الهدف منها تكوين خطي وتشكيلي يدلل على فكرة التأمل العميق الذي ينقل الشعور من الشكل الهندسي إلى النظام التكويني ومن التعدد إلى الوحدة ،ثم توجيه العقل إلى الإشباع الجمالي لذلك التوظيف المنظوري في العمل الفني. لذا تعتبر الباحثة المنظور بأنواعه وقوانينه بمثابة الموجه والقائد الذي يتحكم في فضاء اللوحة ومن خلاله يستطيع الفنان تطويع الأشكال من خلال عناصر التشكيل بكيفية مستحدثة يصب فيه ما ينسجه بأسلوبه الخاص متبعاً نظريات النسب والتناظر والتنوع أو الوحدة خارجاً عن النظريات والقوانين بخياله الواسع في إنتاجه عمل فني تعبر عن فكرة أراد أن يعبر عنها بشكل جديد.

ب- مفهوم الصفة الشكلية في المنظور :

قبل أن نتحدث عن مفهوم الصفة الشكلية في المنظور في البداية لابد وأن نشير إلى مصطلح الشكل الذي عرفه **علي (١٩٩٣م)** بأنه " أحد المقومات الأساسية في تكوين العمل الفني ومن الطبيعي أن الأشكال لا تدرك إلا فوق خلفيات فراغية تظهرها وتؤكدها وتتعايش معها " ص٢٩

كما عرفه **عبد الحميد(١٩٩٩م)** بأنه " الهيئة أو المظهر الخارجي للشكل مع إضافة المضمون والمعنى إليها " ص٢٥٦ ، في حين أن **شوقي (٢٠٠١م)** عرفها بأنها" الصفة المدركة للشكل لكونه كلاً له مميزاته الخاصة ولكل جزء كيفيته الخاصة، فكل شكل له مظهره الخاص المتكامل بينما تتغير جزيئاته في وظيفتها البصرية مثل المربع الذي يتكون من أربعة خطوط متساوية لكل خط إحساس خاص إذا أدرك كجزء أما الصفة الشكلية للمربع فتدرك ككل " ص٤٤

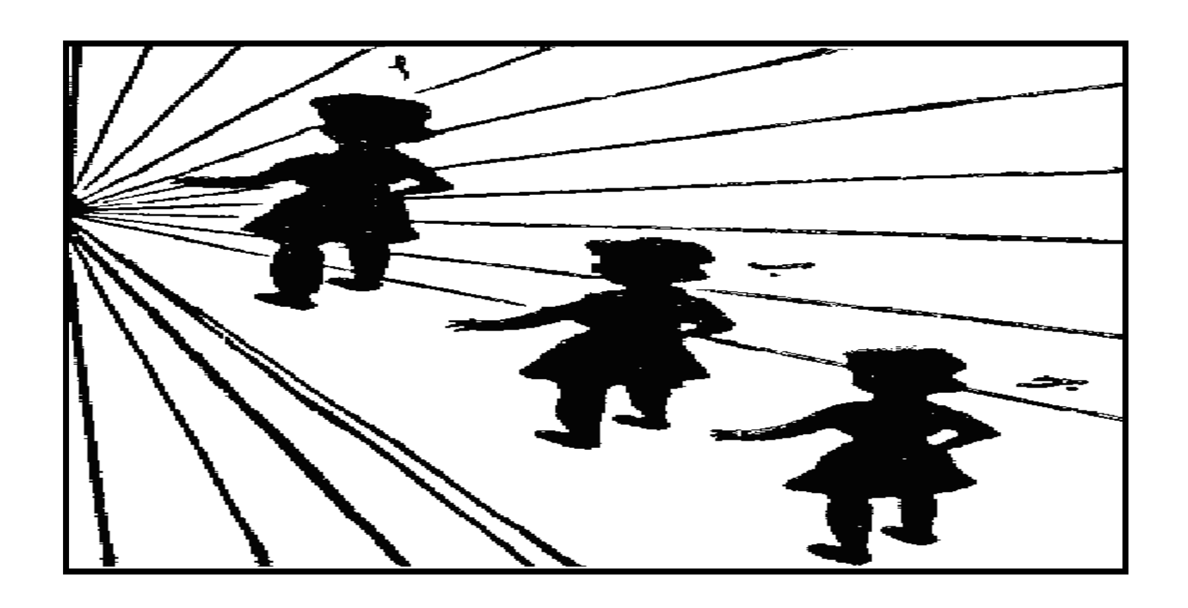
وتجد الباحثة من خلال ما سبق من أراء أن المنظور يقوم بإكساب الشكل صفة التحجيم والاستطالة بتفاوت درجاته على شبكية المنظور بحيث تتجه نحو الجانب المعبر عن حركته فتجعل حجم الأشكال المتساوية يصغر كلما ابتعدت عن النظر عند نقطة التلاشي ، وعن طريق الألوان المتباينة يكتسب الشكل هيئة معينة فيبدو بارداً مبتعداً أو ساخناً متقدماً، كذلك تتداخل الأشكال في التصوير فالمنظور يظهر شكلاً أمام آخر بجواره ، فالصفة الشكلية في المنظور تدرك من زوايا رؤية متعددة حسب نوع المنظور، فإذا كان منظور خطي يرى الشكل من نقطة معينة وإذا كان المنظور جوي يرى الشكل من الأعلى وبذلك تكون الصفة الشكلية للعناصر مختلفة حسب زاوية

الرؤية. وهذا على خلاف ما يراه شوقي من أنه إذا وضعنا الأشكال الآدمية بنفس الحجم في المنظور فإن ذلك يؤدي إلى تكبير حجم الشكل الأكثر بُعداً مما يؤدي إلى عملية خداع العين وسمي ذلك بخداع بونزو شكل(١٢)، وترى الباحثة أنه بالنسبة للخطوط المتوازية للأشكال في المنظور فإنها تظهر وكأنها تتقابل عند نقطة التلاشي، أما الخطوط العمودية للأشكال فإنها تقصر في الطول عند الاقتراب من التلاشي وتقصر الخطوط الأفقية ذات المساحة المتساوية للأشكال بأثر الارتفاع كما في الشكل (١٣) الموضح للأعمدة والقضبان من خلال المنظور، وستوضح الباحثة ذلك باستفاضة ووضوح عند ذكر مداخل توظيف المنظور.

وقد قسم **علي (١٩٩٣م)**"الأشكال في فن التصوير إلى الشكل البنائي الهندسي وإلى الشكل الرمزي أو المطلق أو المجرد " ص[٢٨]، الذي تفسره الباحثة بأنه عند تحول الشكل من البنائي الهندسي إلى المجرد يكون هناك تغير في الصفة الشكلية كما في الشكل الطبيعي الذي عند تحوله الى شكل هندسي تتغير صفته الشكلية الذي تستلهم منه الباحثة توظيف المنظور بصورة جديدة في العمل الفني. ولقد اتخذت توظيفات المنظور في الفن الحديث أشكال مختلفة تتغير في كل مدرسة فتارة نجده في المدرسة الكلاسيكية خاضعاً لنظرية واقعية الفن محتفظاً بصفته الشكلية ، وفي المدرسة التأثيرية والتعبيرية اختلفت الصفة الشكلية من فنان لأخر حسب رؤيته الشخصية في طريقة التعبير عنها مع الحفاظ على الخصائص الأصلية أما في المدرستين التكعيبية والتجريدية فإن الصفة الشكلية للشكل الطبيعي أخذت في التغير فتتحول إلى شكل هندسي أو مجرد خطوط مسطحة أو مساحات لونية خاضعة للنظرية التجريدية . في حين اختلفت الصفة الشكلية للعنصر في المدرسة السريالية عن صفتها الواقعية وتم دمجها في مكانين وزمانين مختلفين.

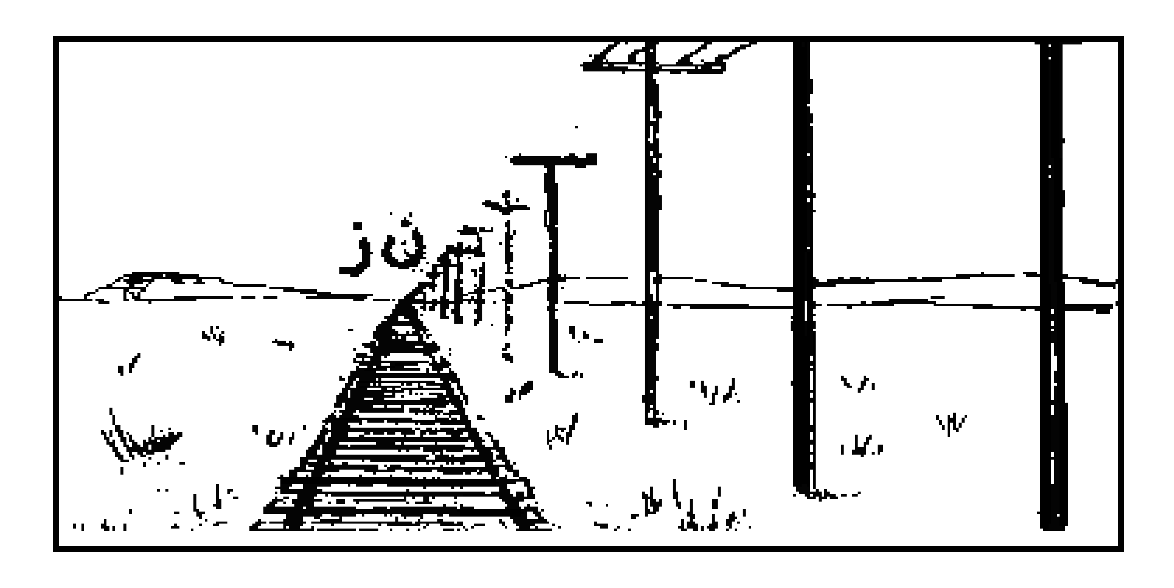
ج- <u>مفهوم المكان والزمان في المنظور</u> :

ذكر **أبو ريان (١٩٩١م)** أن" الفن الحديث يتسم بأنه يهتم بالزمان والمكان كأساس لانطلاقة بحيث يستند إلى الفراغ معبراً عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبراً عن الزمان، وليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهمي فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولازمان بدون حركة "ص[٢٣١-٢٣٣]



شكل(١٢)
شكل يوضح خداع بونزو

رياض ، عبد الفتاح (١٩٩٥م) ، ص ٣٩٢



شكل(١٣)
يوضح تأثير المنظور للخطوط العاودية والأفقية في الأعمدة

حماد (١٩٨١م)، ص٩

ومن هنا فقد وصف **ديفيد(١٩٩٨م)**الزمان والمكان "بأنهما متصلان لامتناهيان ، فالمكان متصل الامتداد والزمان متتابع الحركة ، واتصالهما يصبح رباعي الأبعاد حيث أن للمكان ثلاثة أبعاد هي الطول والعرض والعمق وللزمان بعدا واحدا مستمرا يضاف إضافة خارجية إلى أبعاد المكان وعلى ذلك يصبح الزمان مصدر الحركة في المكان، أما المكان فهو محل الحركة ومسرحها" ص٥-٧

ويتفق **عبد العاطي (١٩٨٧م)** في مفهومه مع كل منهم في" أن المكان مقاسه يختلف باختلاف حركة المشاهد، وقياس الزمن يتأثر بالفترة التي تستخدمها الحركة في مسافة معينة " ص ٤٧

أما الباحثة فتقصد بالمكان المحيط الفراغي في العمل الفني وهو عبارة عن المساحة التي تشغلها العناصر ، أو قد يكون تعبير مكاني عن مكان معين ومساحة معينة كخلفية وأرضية في المنظور ، فالدلالة المكانية في المنظور يقصد بها الفراغ الداخلي من مساحات بين الوحدات كمسافة فاصلة بين شكل وآخر أو بين الأشكال والخلفية ، أما عن الزمان فهو الفترات التي تفصل الوحدات (الأشكال) يعبر عنها الفنان باللون والضوء والظل لتحقيق الزمن والإحساس بالحركة.

ثانيا: أنواع المنظور

يشغل العمل الفني في عالمنا المعاصر مكانه هامة ، فبازدياد النشاط الإبداعي للفنان أتجه في دراسته من الطبيعة إلى الاستلهام منها على أساس أن بناء العمل الفني يعتمد على توظيفات المنظور المتعددة التي تختلف باختلاف المصادر مما أدى إلى وجود مناظير آخري تحكمها ذاتية الفنان ونظرته الشخصية وما يرتبط بها من مفاهيم علمية وتكنولوجية طبقاً للأسس العلمية التي يسير عليها ثم يتدرج في إنتاج مفاهيم جديدة لتوظيف المنظور في أشكال مستحدثة مما أدى إلى تقسيم المنظور إلى منظور عيني خاضع للعلم وقوانين الطبيعة ومنظور فلسفي ناتج عن القيم الفلسفية للمجتمع التي يتأثر بها الفنان ومنظور فني حسب وجهة نظر الفنان الخاصة ورؤيته الذهنية الشعورية واللاشعورية للطبيعة .

وتتعدد أنواع المنظور إما إلى منظور بصري او منظور عقلي أو منظور تخيلي (لا بصري ولا عقلي) بالإضافة إلى العديد من الأنواع الأخرى التي تشير إليها الباحثة فيما يلي:

١- المنظور الهندسي أو الفوتوغرافي: (Perspective engineering):
وينقسم إلى قسمين منظور خطي ، ومنظور هوائي

أ- المنظور الخطي (Linear perspective):

وهو ما قام عليه الفن الغربي منذ عهد الإغريق ويعتمد على خط الأفق وخط الأرض ، وخط الأفق هو ما يقع على مستوى بصر المشاهد والأشياء أياً كان موقعها ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق على شكل أشعة متجمعة ، ويرى **الصبحي (١٩٩٥م)**" أن المنظور الخطي عبارة عن تمثيل المجسمات و الحجوم الواقعة على سطح ثنائي البعد عن طرق خطوطها البنائية الأساسية الخارجية والداخلية "[ص٢٤]

كما يؤكد كل من **البهنسي**(١٩٩٧م) و**فتح الله**(٢٠٠٠م) "على أنه منظور لرسم الأشكال ثلاثية الأبعاد على سطح الصورة ويسعى إلى تصغير الأشياء وتراجعها حسب بعدها عن العين في أعماق الصورة "[ص١١٦و ٩٦]

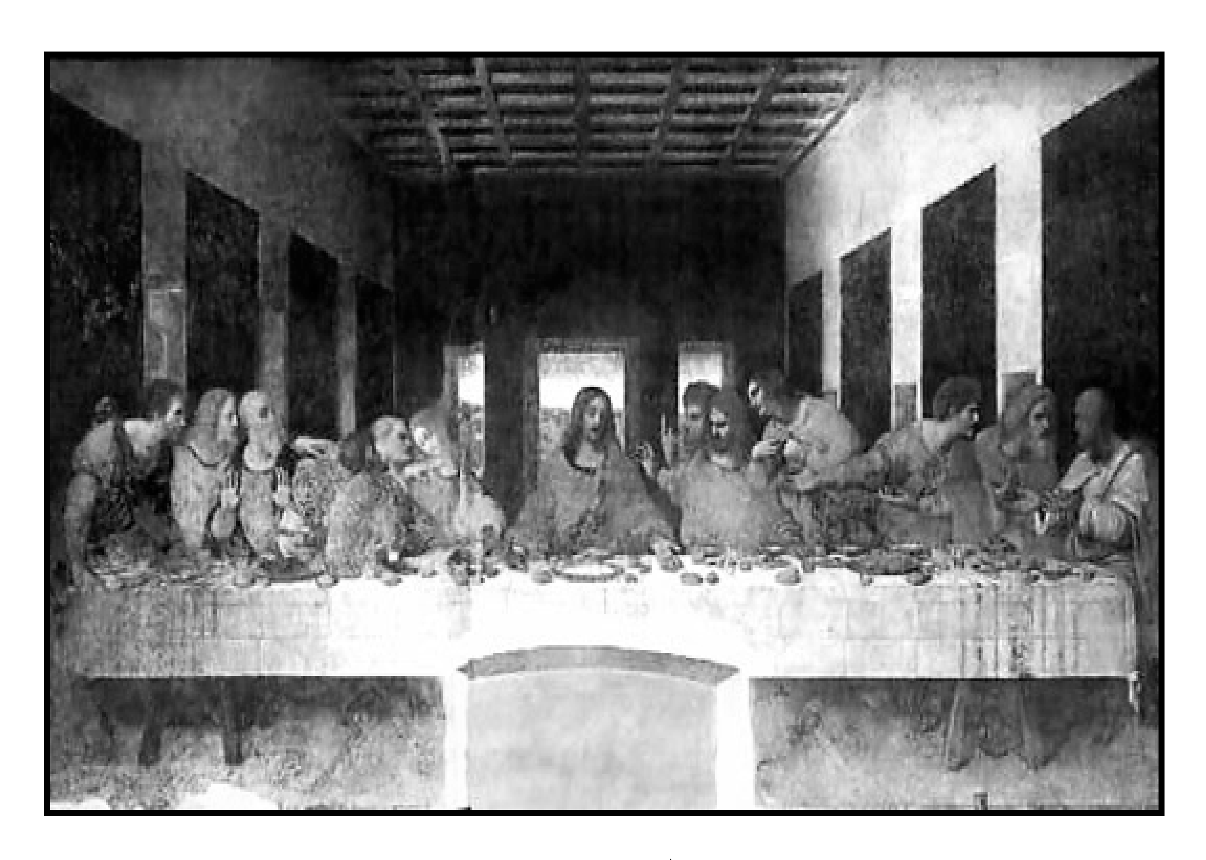
وصُنِفَ المنظور الخطي إلي نوعـــان:

١ . منظور خطي لا متلاشي "أيزومتري"سمي **بالمنظور الهندسي** :

عرفه **الصبحي (١٩٩٥م)** بأنه "منظور الأشكال الهندسية المجسمة الذي لا تتلاقى خطوطه الأفقية ولا تتقارب خطوطه الرأسية مع البعد وبالتالي لا تبدو الأشكال محرفة الهدف منها تمثيل فراغي بصري كما تراه العين برسم حسابي نظامي يتم ترجمته إلى واقع حقيقي قياسي ، استخدمت في بعض الصور والتصميمات الزخرفية باستخدام المجسمات الهندسية بأسلوب نظامي في علاقات تركيبية في فراغ اللوحة ". [ص ٢٤]
ومثال على ذلك الشكل (١٤) الذي يوضح لوحة بعنوان العشاء الأخير للفنان ليوناردو دافنشي حيث استخدم فيها المنظور الخطي المتلاشي بنقطة واحدة ظاهرة في الرسم التخطيطي لمنظور اللوحة.

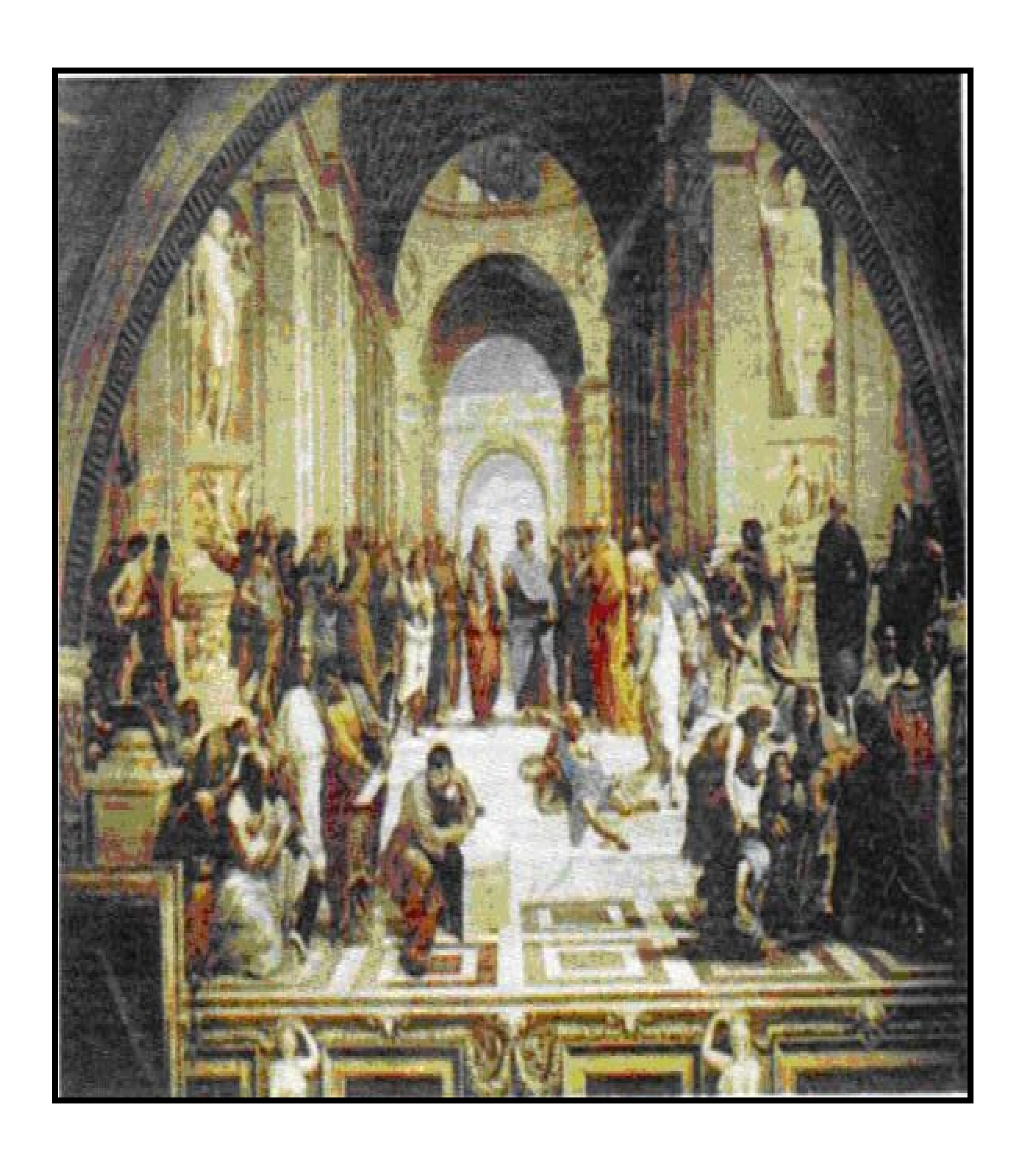
٢. المنظور الخطي المتلاشي:

الذي عرفه **طالو (١٩٩٣م)**"بالمنظور المركزي الذي وضع أساسه العالم الفرنسي الشهير غاسبار مونج وهو عبارة عن منظور ذي نقطة التلاشي المركزية لتمثيل العمق في الصورة" [ص١٣٣] . ويعتبر عمل الفنان روفائيل بعنوان مدرسة أثينا مثال للمنظور المتلاشي المركزي كما في الشكل(١٥).



شكل(١٤)
لوحة دافنشي بعنوان- العشاء الأخير-
يتضح فيها المنظور الخطي اللامتلاشي

عطيه (٢٠٠٠م) ، ص١١٢



شكل(١٥)
لوحة للفنان روفائيل بعنوان – مدرسة أثينا-
يوضح المنظور المتلاشي المركزي

عطيه (٢٠٠٠م) ، ص١٩٨

ويرى **البكري (١٩٨٨م)**" أن المنظور المركزي يعتمد على مستوى النظر وعلى مدى ارتفاع وانخفاض الشيء المرئي عن مستوى الرؤية بالعين، فعندما يكون

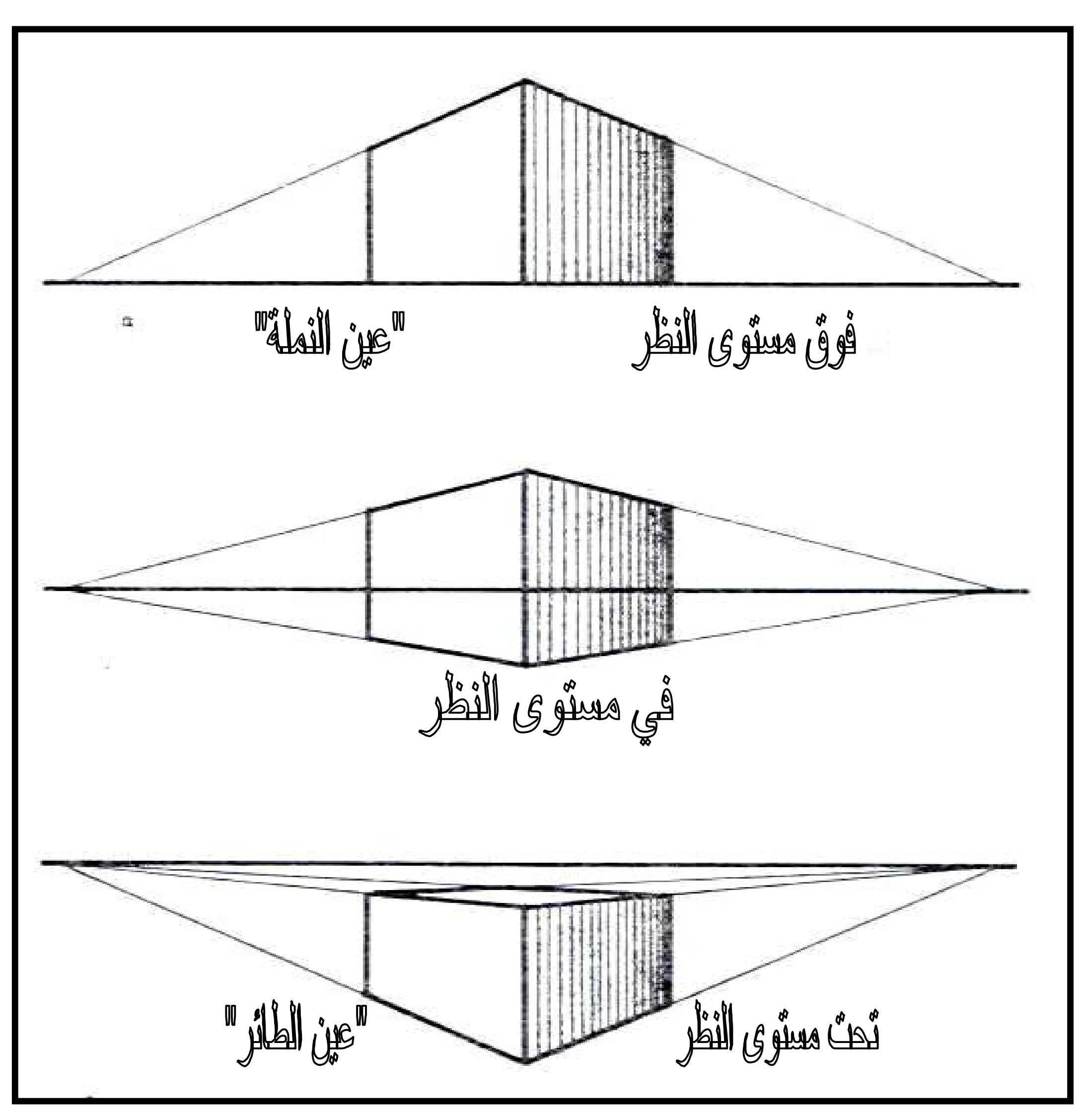
المشاهد واقعاً في الحالة الاعتيادية يأخذه بطول ١٨٠ سنتيمتر و جالساً بطول ١١٠ سنتيمتر أما في الحالات الخاصة فيؤخذ الخط على ارتفاع كبير عن مستوى الأرض أو قريباً من مستوى الأرض أوتحت مستوى النظر" [ص١٨] شكل(١٦).

وطبقاً للعرض السابق عن المنظور الخطي فإن الباحثة ترى أنه في المنظور الخطي (المركزي) تتجه جميع الخطوط المتوازية في المنظور ذو النقطة نحو نقطة التلاشي وفي المنظور ذي النقطتين تتجهان نحو النقطتين على خط التلاشي ، وعلى حسب مستوى نظر نقطتي التلاشي تصغر العناصر تدريجياً عندما تتجه إلى النقطتين وسمي المنظور ذي نقطتي التلاشي بالمنظور الزاوي.ووضح **حماد (١٩٨١م)** أنه بإضافة نقطة زوال ثالثة للمنظور الزاوي يمكن التغلب على الانبعاج في الخطوط الرأسية وأستخدم ذلك في رسم المباني الشاهقة الارتفاع والأبراج كما في الشكل(١٧) ، وقد تكون أكثر من ذلك في الأشياء المعقدة فكلما زادت مجموعات الخطوط المتوازية زادت نقاط الزوال .

ب - المنظور الهوائي (Perspective antenna):

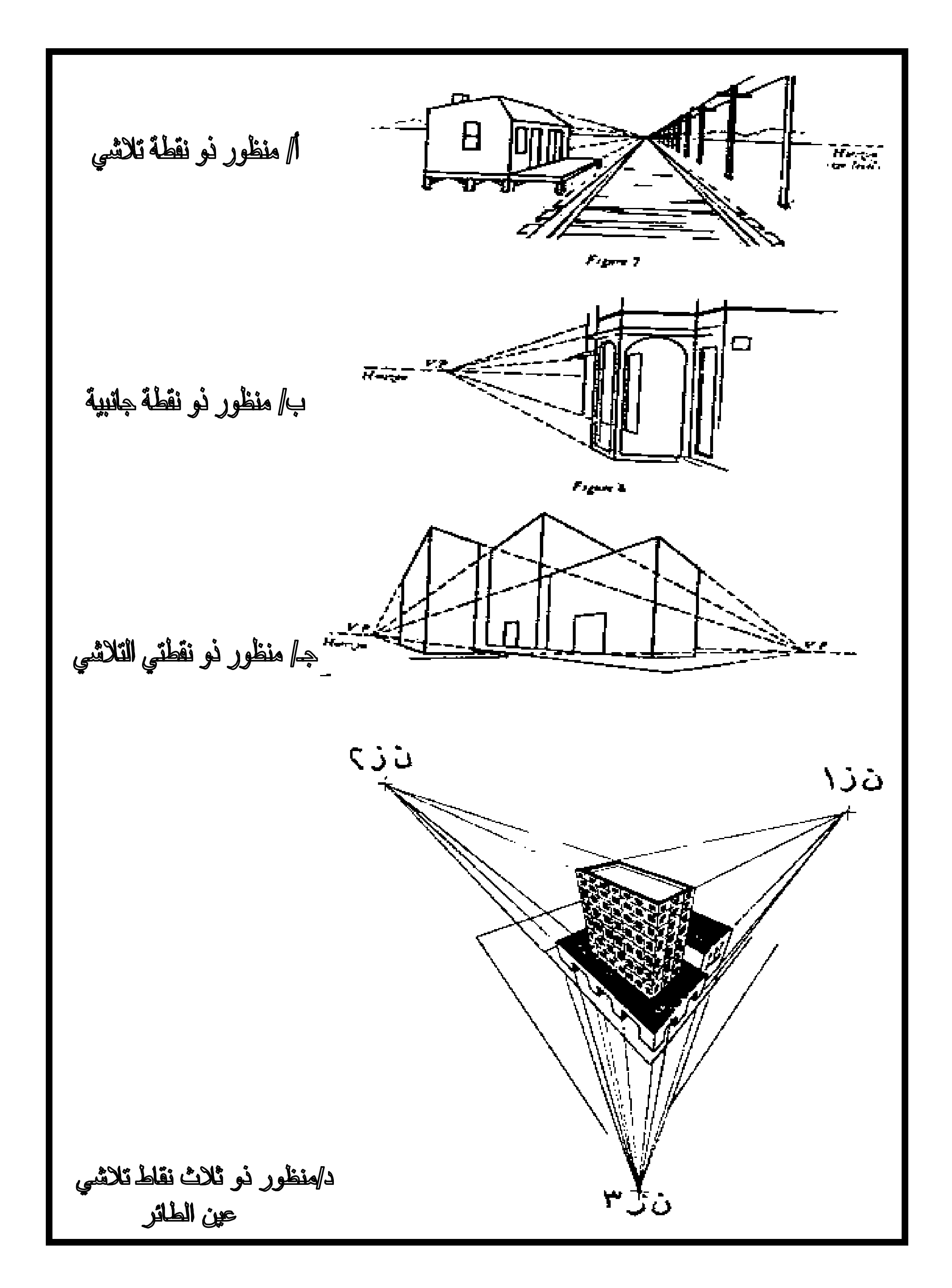
اتفق كل من **عكاشة** (بدون_ ت) و **علي** (١٩٩٣م) في أن المنظور الهوائي " يتمثل في عدم وضوح رؤية تفاصيل الأشكال البعيدة نتيجة الضباب الخفيف المنتشر في الجو ويسمى بالفاصل الهوائي "[ص٩٦وص١٧] .أي أن العامل المؤثر في المنظور الهوائي هنا هو الهواء أي الضباب الأبيض المائل للزرقة فكلما ابتعدت العناصرعن العين نجد اختلاف في وضوح عنصر عن آخر . وهذا النوع من المنظور درسه ليوناردوادافنشي وأضافه إلى علم المنظور فذكر **السيوي(١٩٩٥م)** أنه" مع تغير كثافة الهواء يمكن التعرف على المسافات المختلفة التي تفصل المباني عن بعضها البعض وكذلك الجبال فكلما ابتعدت تكتسب لوناً أزرق لزيادة كمية الهواء الممتدة بينها وبين العين المشاهدة " [ص١٨٦-١٨٧]

وتتفق الباحثة مع السيوي أنه يمكن" توظيف المنظور الهوائي باستخدام لون واحد ودرجاته بأسلوب التضبيب لتحقيق البعد وذلك بإضافة اللون الأزرق تدريجياً على اللون المستخدم في التعبير عن البعد وإذابة التفاصيل كلما ابتعدنا عن خط الأفق . فتصبح درجات اللون في المنظور الهوائي له علاقة بمنظور آخر وهو المنظور اللوني، كما أنه عن طريق ربط اللون بما يسمى بزرقة الهواء في المنظور اللوني أيضاً يصبح المنظور اللوني هو المنظور الهوائي أو الجوي . [ص١٧٧]



شكل(١٦)
يوضح مستويات النظر

أحمد (بدون_ت) ، ص٤



شكل(١٧)
يوضح نقاط التلاشي في المنظور الخطي

(أ – ب-جـ) البهنسي (١٩٩٧م) ،ص١٤٥

(د) حماد (١٩٨١م)، ص١٩

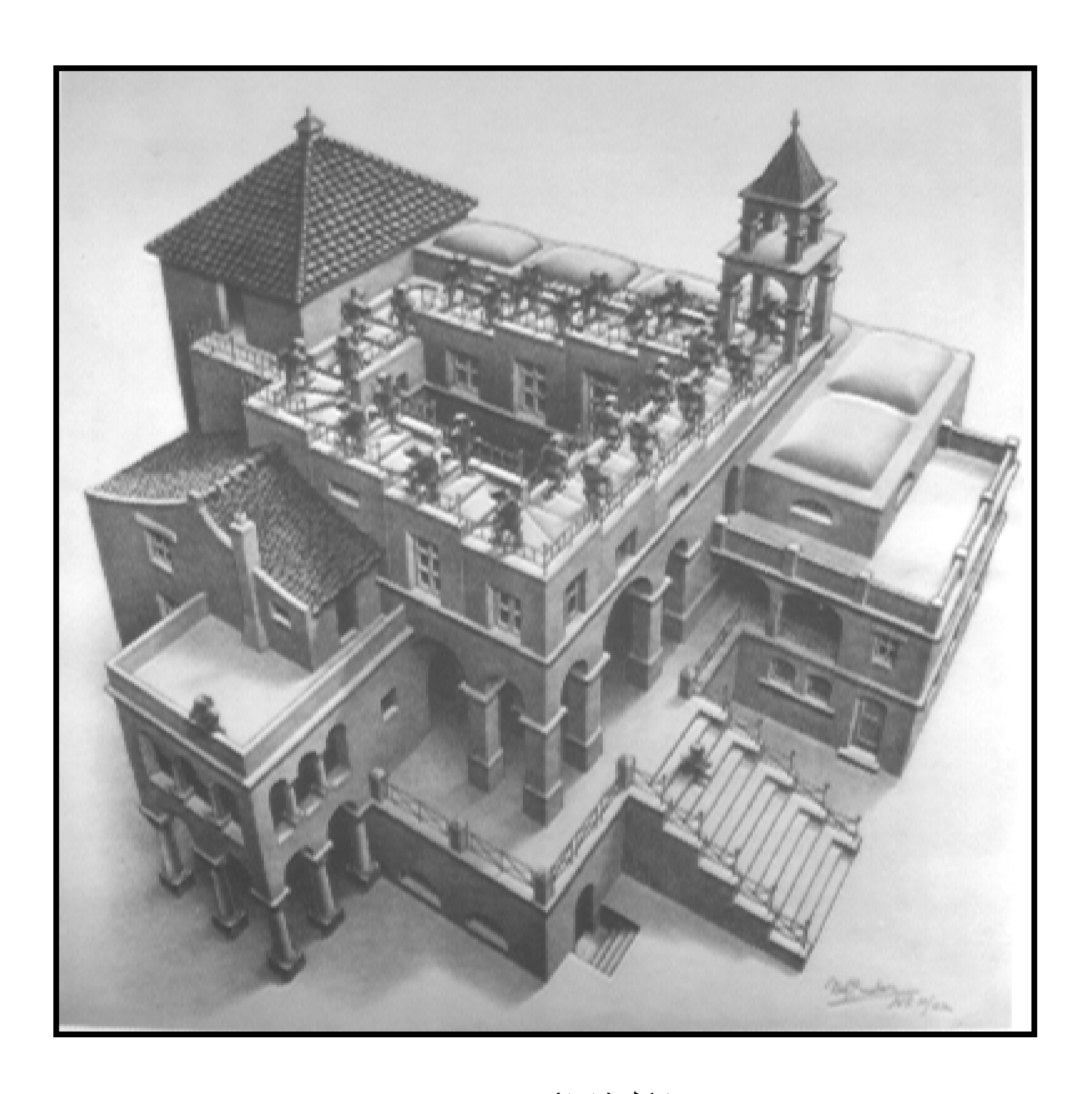
ويظهر في الشكل (١٨) عمل الفنان إشر بعنوان- السلم الأبدي - كمثال على المنظور الجوي، كما يعبر الشكل(١٩) عن المنظور الهوائي للمباني و الذي فسره

عبد الحميد(١٩٩٩م) في قوله أن" المنظور الجوي أو الهوائي يشير إلى التأثير المتعلق بالكثافة أو الضبابية المتنوعة الخاصة بالجو أثناء الرؤية ، وعند بعد الشيء عن المشاهد فإنه يبدو أقل تمايزاً وأقل كثافة وأصغر حجماً ويتحول اللون المميز له فيصبح محايداً ويحدث العكس عندما يقترب الشيء فيصبح أكثر إضاءة وأكثر كثافة وتمايزاً وأكبر حجماً " [ص٢٥٧] . ولقد أطلق عليه ليوناردوا دافنشي منظور الاختفاء وهذا ما ذكره **الصبحي (١٩٩٥م)** في تفسيره للمنظور اللوني.

وتضيف الباحثة أنه عند رؤيتنا للجبال نرى تفاوت درجات وضوح لونها و كذلك التفاصيل كما هو الحال عند رؤية السفن في البحر نجد أنه كلما اقتربت من خط الأفق يغطيها هاله من الضباب وهذا لتحديد درجة وضوح معالم الأجسام حسب اختلاف المسافات .

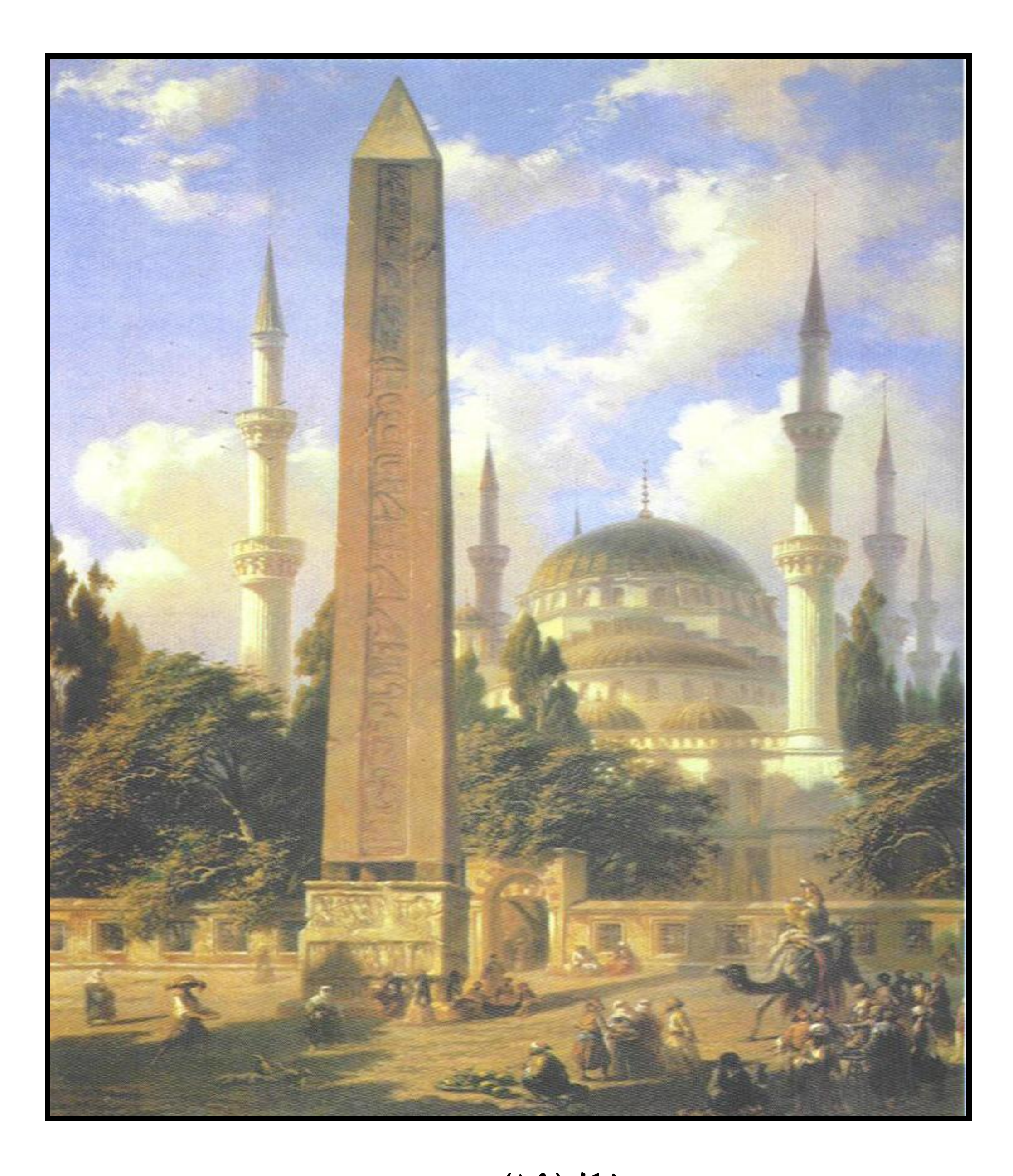
جـ-المنظور اللوني (Perspective chromatography) :

يعتبر المنظور اللوني من الأنواع الفرعية للمنظور الهندسي لأن له علاقة بالمنظور الخطي حيث الأجسام في المنظور الخطي تتلاشى عند نقطة التلاشي وكذلك في المنظور اللوني تتلاشى أحياناً شدة اللون عند نقطة التلاشي تدريجياً.ومن هنا فقد أستخدم اللون في تحقيق البعد في فراغ الصورة لتمثيل الواقع البصري في التصوير بأن تكون الألوان للأجسام القريبة واضحة ثم تقل درجة الوضوح للون كلما اقتربت من خط الأفق. وفي هذا الصدد ذكر **السيوي (١٩٩٥م)** أن" اللون يفقد جماله في المناطق الواقعة بين الظل والنور، وأن أكثر مناطق اللون جمالاً تلك الواقعة في مناطق النور ثم تصل تدريجياً إلى الأسود عند مناطق الظل في الأماكن المعتمة" [ص١٧٩] . وترى الباحثة أنه كثيراً ما يقوم بين المنظور الخطي و المنظور اللوني في الأعمال التصويرية تكامل في القيمة الجمالية ، فعلى ممارسي الفن التعامل مع درجات اللون في المنظور لتحقيق البعد والقرب في الأجسام ويتحقق ذلك بتحقيق خصائص اللون في الألوان المتقدمة والمتأخرة فالألوان الساخنة مثل الأحمر والبرتقالي والأصفر توحي بالقرب والتقدم والألوان الباردة كالأزرق والأخضر المزرق والبنفسجي والبنفسجي المزرق والألوان الرمادية المحايدة توحي بالبعد والتأخر . وذكر **علي (١٩٩٣م)** أن " للون دور في إدراك العمق الفراغي من خلال خصائصه ودور التكامل اللوني في تهيئة جو المسافة والبعد المنظوري" [ص٤] .



شكل(١٨)
لوحة للفنان إشر بعنوان - السلم الأبدي- يوضح المنظور الجوي

http://www.math.technion.ac.il/~rl/M.C.Escher/2/escherstair.gif



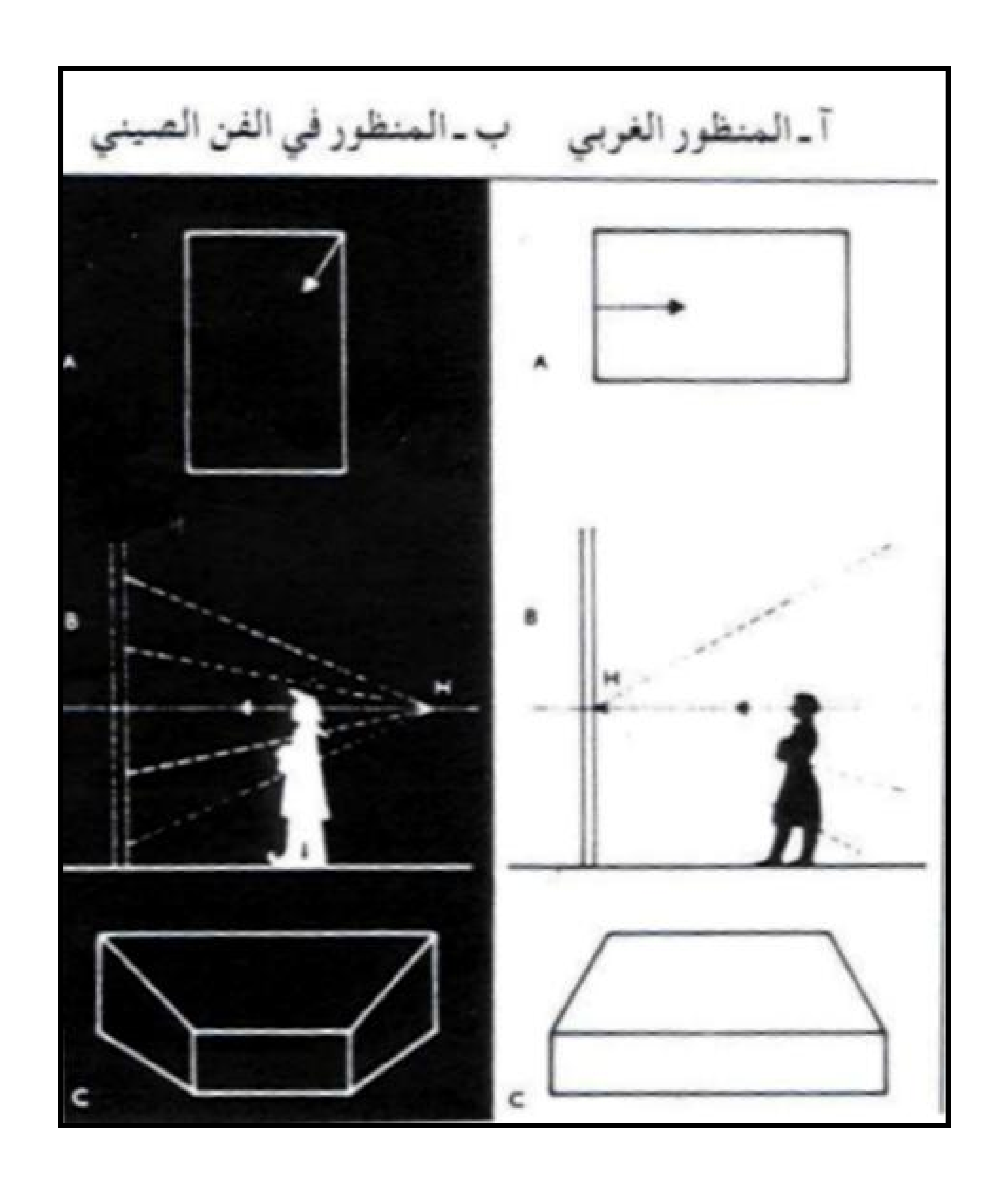
شكل(١٩)
لوحة للفنان فلاندان- مسلة استانبول – ١٨٥٨م يوضح المنظور الهوائي

البهنسي (١٩٩٨م) ، ص٣١٤

كما للضوء دور في المنظور اللوني ، فمن خلاله استخدمت الألوان بدرجاتها وتبايناتها لإثارة الشعور بالحجوم ، فأصبح هناك نوع آخر مرتبط بالمنظور اللوني وهو منظور النور والظل الذي أشار إليه **السيوي(١٩٩٥م)** في قوله أن" الفنان ليوناردوا دافنشي قام بدراستها كما درس المنظور اللوني باستخدام الألوان الساخنة المتقدمة إلى الأمام والألوان المتأخرة الباردة المتراجعة للخلف وأضاف اللون الأزرق لتوضيح تأثير الهواء لتمثيل منظور واقعي للون . كما تتفق الباحثة مع **الصبحي (١٩٩٥م)** في تعريفه للمفهوم الوصفي للون الذي يعتمد على تغيير قيم اللون الواحد للتعبير عن درجات إضاءة مختلفة للشكل الواحد أو الأشكال المتماثلة مع اختلاف أبعادها في العمل الفني ، وعن طريق التغيير في درجات التشبع للون نحصل على درجات ظليه للأشكال ، ويستخدم الفنان المصور النور والظل لإعطاء درجات مختلفة للألوان كأساس في تحديد المسافات والفروق بين المستويات وإبراز الشكل ليصل إلى التجسيم. وتشير إلى الاتفاق مع **خيرية فتح الله (٢٠٠٠م)** في أن الضوء لم يستخدم للتجسيم فقط بل أصبح جزء من تقنية الضبابية لأنها تقوم بتمييع الخطوط والأشكال لإضفاء الغموض على الأشكال عند نقطة التلاشي"[ص١٠٠] ، كما أن الأشياء تبدو بارزة بجعل مناطق الضوء تلتقي مع مناطق الظل بتكثيف لون ومقابلته بلون آخر كما أن الألوان المتكاملة تعطي كل شكل مظهر بارز.

د - المنظور المعكوس(Perspective inverted):

يعتبر المنظور المعكوس هو النوع الثاني من المنظور الهندسي وهو عكس المنظور الخطي فيما يختص بالأبعاد حيث يكون القريب صغيراً والبعيد كبيراً. ويقوم فيه الفنان برسم العناصر كما يفعل في المنظور الخطي مستخدماً القواعد بحيث تصغر الخطوط المتوازية في الأمام وترتد العناصر مكبرة إلى الخلف . ولقد اتفق كل من **علي** (١٩٩٣م) **وعبد الحميد** (١٩٩٩م) في أن الهدف من المنظور المعكوس قد يأخذ دلالات سيكولوجية أو دلالات رمزية كإبراز شخصية مهمة في خلفية اللوحة بشكل بارز أكبر وأعلى والعناصر التابعة تظهر في الأمام بشكل أصغر وأقل بروزاً . وأشار **البهنسي (١٩٩٨م)** أن "هذا النوع من المنظور قريب من المنظور الخطي الهندسي ولكن بدلاً من استخدام نقطة تلاشي واحدة بل عدة نقاط وأكثر من خط أفق واحد أو نقطة وقوف متعددة في التصوير الصيني والياباني وذلك لتبدو الأشياء مرئية من جوانبها المخفية ،وأستخدمه الفن الحديث في بعض الأعمال محاولة منهم جعل العمق يميل إلى التسطيح ". [ص٤١] والشكل(٢٠) يوضح الفرق بين المنظور الغربي الخطي وبين المنظور الصيني المعكوس.



شكل(٢٠)
يوضح المنظور المعكوس في الفن الصيني.

البهنسي (١٩٩٧م) ، ص١٤٥

٢- أنواع المنظور الفلسفي:

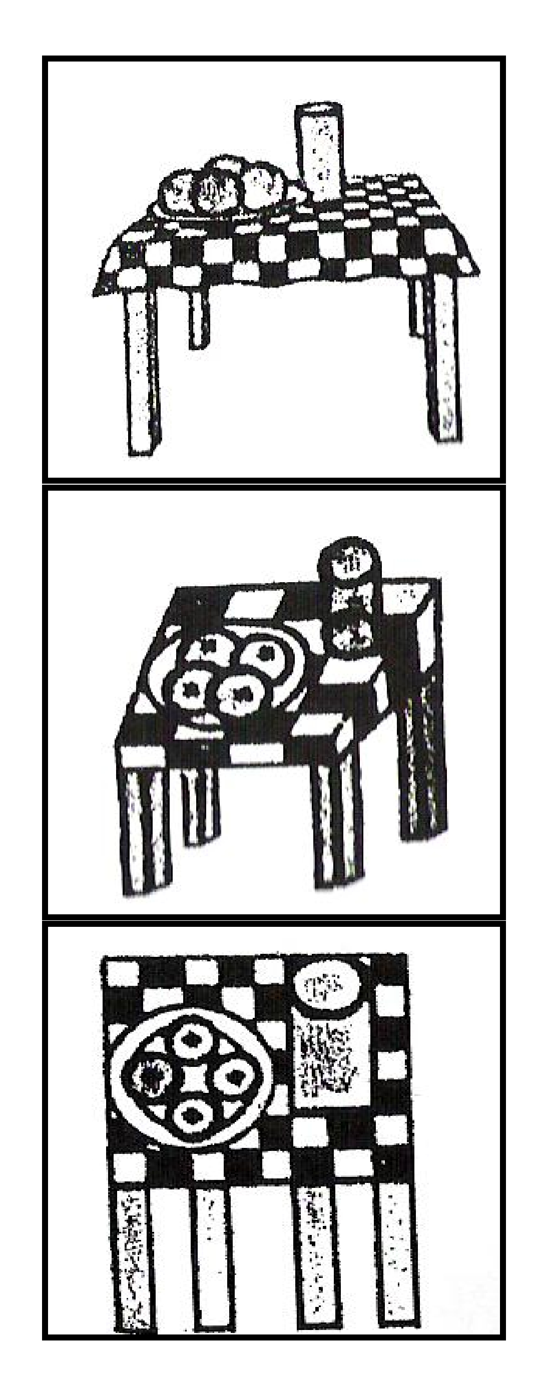
ا- المنظور الفكري (Intellectual perspective):

يتضح من المسمى العام لهذا النوع من المنظور أنه منظور يعمل وفق نظرة الفكر وليس نظرة العين أي يرسم ما يدركه لا ما يراه على أساس الإحساس بالبعد الثالث ، فعندما يقوم بإسقاط العناصر يدرك خصائصها الأساسية ومثال على ذلك المنضدة مربعة الشكل والأطباق مستديرة وأرجل المنضدة تظهر مصطفة جميعها والمقاعد كذلك ترى تفاصيلها ، ولقد ظهر هذا النوع من المنظور في التصوير المصري القديم الذي جمع بين التجسيم والتسطيح وينظر للعناصر من عدة زوايا فأصبح فن متعدد زوايا الرؤية كما هو الحال في فنون الأطفال ويتضح هذا في شكل (٢١) الذي يوضح التغيرات التي تطرأ على المنضدة والأطباق وفقاً للمنظور والمعكوس والفكري.

ولقد ذكر **الصبحي (١٩٩٥م)** "أن الفنان المصري عدّد في تركيب الأشكال من حيث المساقط ، وعدّد في المناظر أوالمشاهد المختلفة للموضوع الواحد أومن تعدد الأزمنة والأحداث والأمكنة مع إبداعه في ربط أجزاء التكوين الكلي "[ص٧٥] . أما البعض من أمثال **علي(١٩٩٣م)** فإنه يرى أن المنظور العقلاني هو نفسه المنظور الفكري ويوضح هذا بقوله " أن المنظور الفكري يقوم بتصوير الأشياء بشكل مفصل موضح العلاقة المكانية والفراغية للعناصر مع استخدام التسطيح فيصبح هناك خليط من الأشكال تتداخل وتتراكب " [ص٣٧]

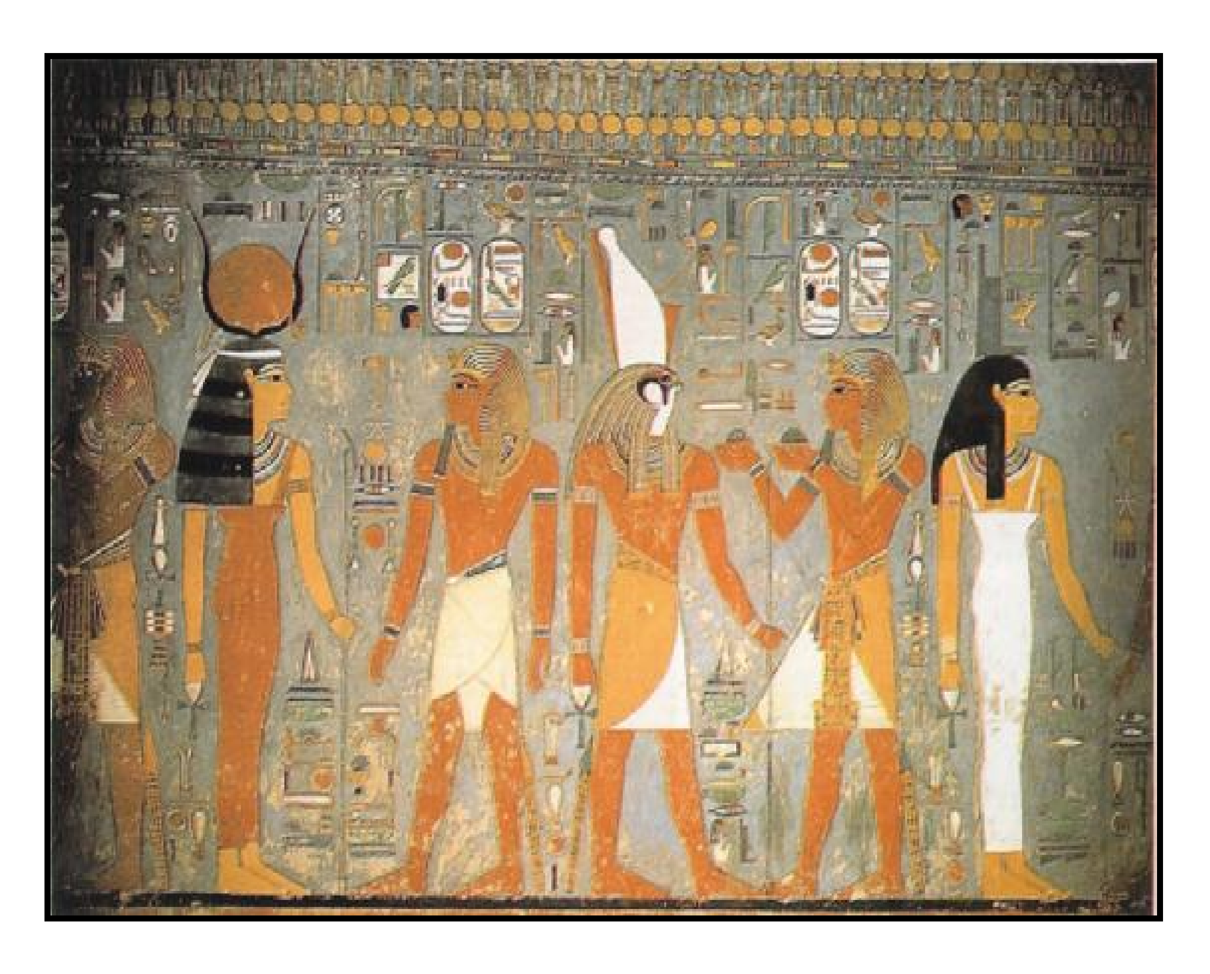
وتخلص الباحثة مما سبق إلى أن المنظور الفكري في التصوير المصري القديم في الشكل (٢٢) قد أتخذ مميزات متعددة كالتالي:

١. الجمع بين التسطيح والتحجيم "تعدد زوايا الرؤية ".
٢. الجمع بين عدة أزمنة وأمكنة .
٣. الأوضاع المثلى والمبالغة في الحجوم .
٤. التعبير عن الحركة .
٥. الدلالات الرمزية .
٦. التكرار في العناصر .
٧. التعداد في خط الأرض .



شكل (٢١)
يوضح التغيرات التي تطرأ على منظور الأشكال
(٢١، أ) المنظور الخطي
(٢١، ب) المنظور المعكوس
(٢١، جـ) المنظور الفكري

علي (١٩٩٣م) ، ص٥١



شكل(٢٢)
الشكل يوضح المنظور الفكري في الفن المصري القديم من مقبرة
حور محب(٢٨٠٠ق م)

قطب (بدون_ ت)، ص٦٥

ولقد استلهم الفن الحديث في منظوره من الفنون القديمة بأنواعها (المصرية_ الصينية _اليابانية) والتي كانت تعمل على سطح الصورة باعتباره سطح ثنائي الأبعاد الذي أخذ من المنظور الخطي خط الأفق كأساس ولكن استخدم أكثر من نقطة هروب واحده ، بل إن خط الأفق نفسه يتعدد في أكثر من الأحيان في المشهد الواحد كما في الشكل(**٢٣**) الموضح لأحد أعمال الفنان بابلو بيكاسو بعنوان- مرفأ كان -١٩٥٨م في العصر الحديث.

ب- المنظور الإسلامي(Islamic Perspective):

ظهر المنظور مختلفاً في الفن الإسلامي خاصة لأن له مقومات جمالية متميزة جعلت منه فن خالص وصورة قريبة من الأذهان والحس الجمالي لدى المشاهد ، فهو يختلف عن المنظور الخطي البصري في أنه يسعى لرسم الأشياء وتصويرها بحيث لا يضاهي الله في خلقه وتصويره ، فسعى الفنان المسلم إلى طريقة وأسلوب معين في التصوير تشبه في خصائصها خصائص المنظور الفكري. ولقد تميز هذا المنظور بعدة مميزات يمكن للباحثة أن تشير إلى بعض ما ذكره عنها **جودي (١٩٩٨م)** في النقاط التالية :

١-المغالاة في الأحجام للعنصر المهم .

٢- التجريد والتسطيح: التعبير عن الأشياء بالتحوير والتسطيح ورسمها من جميع الزوايا.

٣ - الشفافية: يعتمد على إظهار العناصر المخفية كأنها واقعة في محيط الرؤية الكلية.

٤- الأوضاع المثلى : يقصد به إظهار العناصر بالوضع الذي يمثل مقاييس الجمال وما يرغب في إظهارها.

٥- خط الأرض: يتم جمع أكثر من خط أرض واحد وتكرار العناصر عليها ممثلةً صفوف متعددة من العناصر.

٦- التماثل: برسم نصف الصورة ومطابقتها بالنصف الآخر.

٧- الرمزية والتركيبية : تركيب مجموعة أشكال رمزية تعبر عن مفهوم خاص للفنان المسلم كالأشكال المركبة من حيوانات ونباتات والأشكال النجمية.

٨- التعبير عن الزمان والمكان : يجمع أكثر من منظر وحادث في صورة واحدة على أسطر أفقية كأنها أشرطة تتسلسل الأحداث فيها وعدم التقيد بزمن معين.



شكل(٢٣)
لوحة للفنان بيكاسو- مرفأ كان - ١٩٥٨م يوضح المنظور الفكري

البهنسـي (١٩٩٨م) ، ص٣٤٣

٩- المعمارية الهندسية: وضع الأشكال في أطر هندسية تنظيم عناصر الصورة.

١٠- النزعة التعبيرية: التعبير عن القوة الجسمية والانفعالات النفسية و التعبيرية في الوجوه وحركات الأيدي، وجعل الأشياء مجابهة للناظر تحكمها أشعة ضوئية منتشرة كأشعة الشمس شاملة وإذا وجد ظل فهو ظل يخضع لنظر المصور.

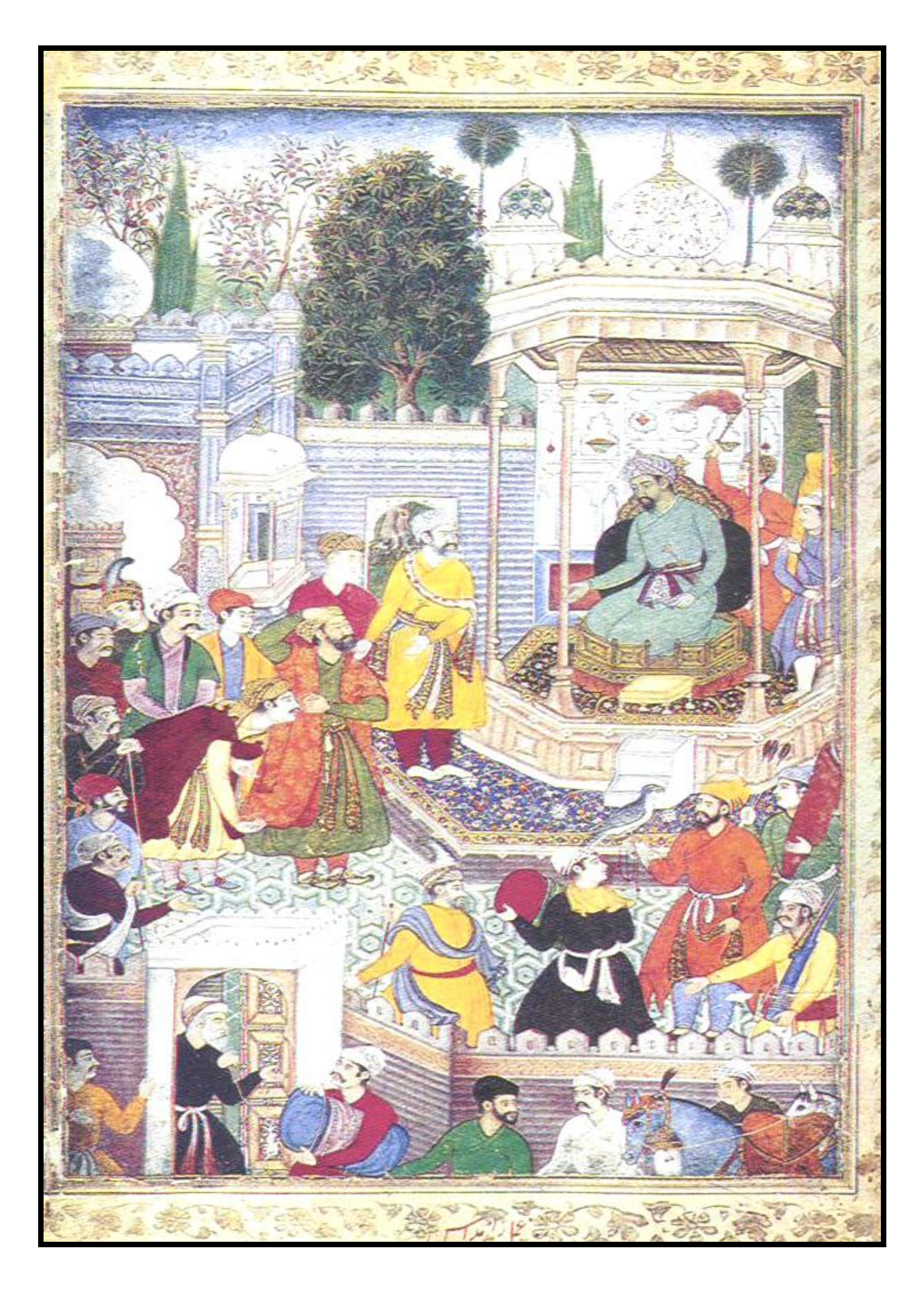
١١- الزخرفة : الاهتمام بزخرفة الملابس والأثاث أو العمارة وفي خلفية العناصر، كما استخدم الكتابة في صور المخطوطات كخلفيات من الأعلى والأسفل بشكل جمل وعبارات تملأ الفراغ.

كل هذه الخصائص ظهرت في رسم المنمنمات والمخطوطات الإسلامية كما هو موضح في الشكل (٢٤). كما للفن الإسلامي أنواع أخرى من المنظور وهو المنظور التكراري و المنظور الزخرفي وأيضاً قد تكون حركة العناصر في العمل حركة لولبية متصلة من بؤرة الصورة إلى أطرافها بحيث تتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور الإسلامي . ولقد استفاد الفنان في العصر الحديث من المنظور الزخرفي حيث استطاع أن يوظف التفاوت في حجم الوحدة الزخرفية بالتصغير تدريجياً كلما اقتربت عند نقطة التلاشي ، وكذلك التدرج في الظل لتجسيم التكوينات الزخرفية بطرق جديدة لتعرض أشكال مختلفة في بعض الأعمال المبتكرة سميت بالخداع البصري . فذكر **البهنسي**(١٩٩٨م) أن "المنمنمات الفارسية قد تحتوي خطاً ذا شكل لولبي يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع مما يدل على أن الفنان استبدل خط الأرض في المنظور الخطي بخط لولبي ليصبح لدية نوع من المنظور كما في الشكل(٢٥) يسمى بالمنظور اللولبي ، وأشار أن اللولب يشير إلى الملأ الأعلى حيث أن الإنسان نقطة على هذه الأرض" [ص٤٧-٤٩]

<u>٣- أنواع المنظور الفني</u>

<u>*المنظور التخيلي(Virtual perspective)</u>:

ويقصد به المنظور الذي يعتمد على تعدد زوايا الرؤية ويرى **الصبحي (١٩٩٥م)** أن هذا المنظور وجد في الفن المصري القديم والفن الصيني الشرقي ،الذي قام بالتمثيل الجزئي وجمع وتركيب عدة مساقط للشكل الواحد عن طريق تراكب المجموعات من زوايا جانبية أو رأسياً على بعد ثابت، والمبالغة والتصغير غير المنطقي للعناصر وفصل الأجزاء الشكلية وإعادة جمعها وتركيبها في الفراغ .



شكل(٢٤)
توضح المنظور الإسلامي في المنمنمة فارسية

البهنسي (١٩٩٨م) ، ص٢٨٧



شكل(٢٥)
يوضح المنظور اللولبي- منمنمة فارسية

البهنسي (١٩٩٨م)، ص٢٨٨

وفي الفن الحديث استخدمت طرق حديثه لتحريف المنظور للنسب الشكلية باستخدام المرايا والعدسات كما في المنظور المعكوس أو الانعكاسي أو النظر من خلال كرة

زجاجية أو عبر الكريستال كما في المدرسة التكعيبية ، وبالجمع بين التسطيح والبعد الثالث ، ويتناول البحث نوعين من المنظور المحرف وهو المنظور الانعكاسي والمنظور الإزدواجي كما يلي:

أ- المنظور الانعكاسي :

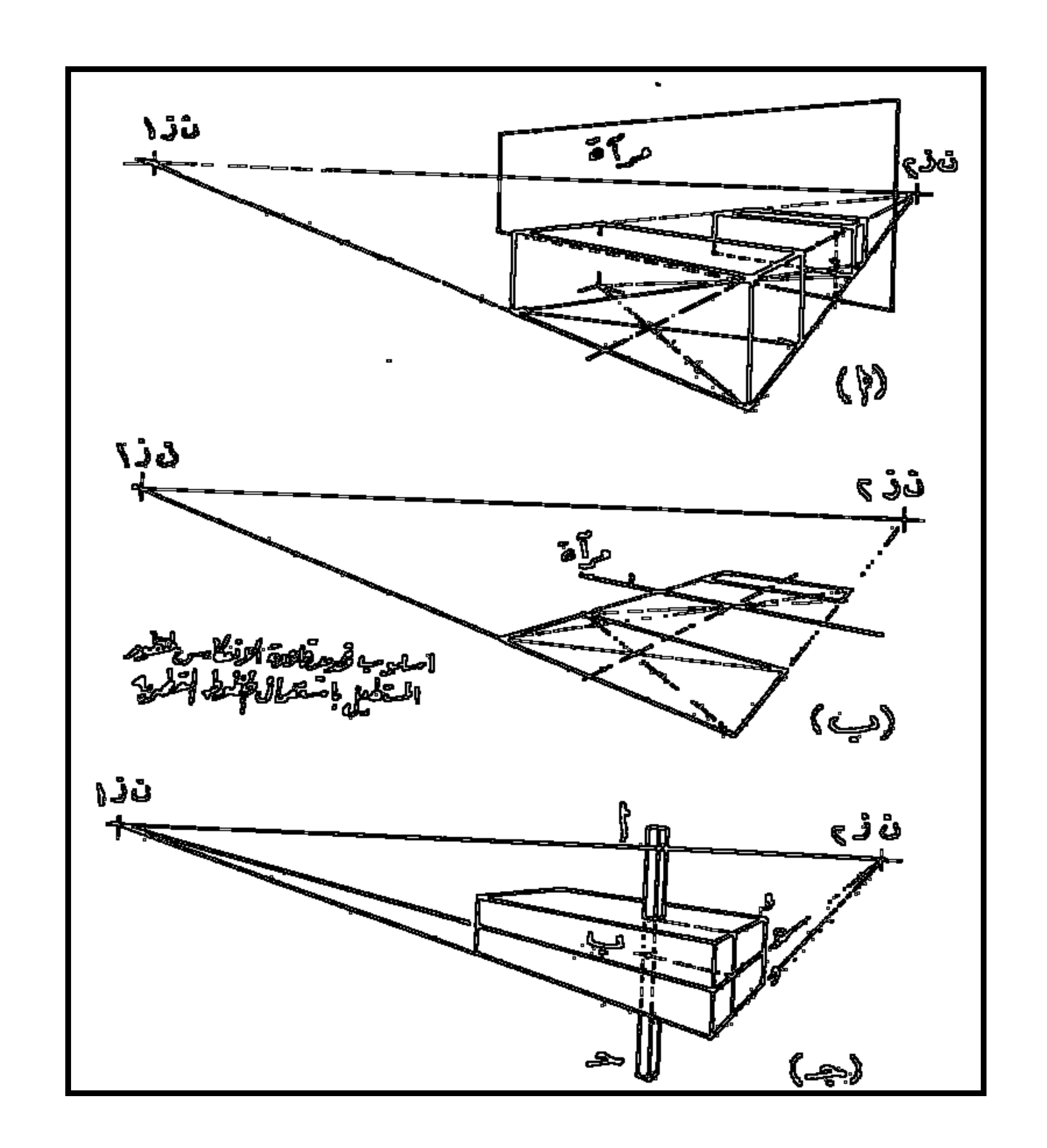
عرفه حماد (١٤٠١هـ) على أنه " انعكاس الشيء على سطح لامع فأي منظر أمام سطح لامع كالمرآة أو الماء ينعكس ، وكل نقطة في منظور الشكل وزاويته تكون متماثلة مع المنظور المنعكس ومواجهة له" ص٤٩ويتم تنفيذ ذلك باستخدام المرآة أو العدسات أو الرؤية من خلال بلورة و من خلال قطعة كريستال لتفسير تعدد زوايا الرؤية في المنظور الانعكاسي كما في شكل (٢٦-ا، ب، جـ) ففي حالة (٢٦- أ) نرى الانعكاس في المرآة خلف المكعب، وفي حالة (٢٦- ب) نرى كيف نحدد مركز الانعكاس وفي حالة (٢٦- جـ) نراه تحت المكعب، واثنان من أعمال الفنان إشر في شكل (٢٧- أ، ب)، الشكل(٢٧- أ) يوضح أحد أعمال الفنان إشر الذي تظهر فيه الرؤية من خلال عدسة محدبة لمنظر مباني استخدم فيها الشبكية ، أما الشكل(٢٧ - ب) تفسر تعدد الرؤية في المنظور نرى فيها تجميع الزوايا بشكل يمكن أن ندير اللوحة في جميع الاتجاهات.

ب-المنظور الإزدواجي:

ويقصد به كما يرى **علي (١٩٩٣م)** بأنه منظور يجمع بين التسطيح النسبي للشكل وبين البعد الثالث حيث يتم التبسيط والمعالجة في منظور الأشكال وتحريفها ، أوالجمع بين نوعين مختلفين من المنظور في مسطح واحد للوحة التصويرية مثال على ذلك المدرسة التكعيبية التي استخدمت الرؤية الازدواجية كما في الشكل(٢٨) بعنوان -الرقص- للفنان بيكاسو.

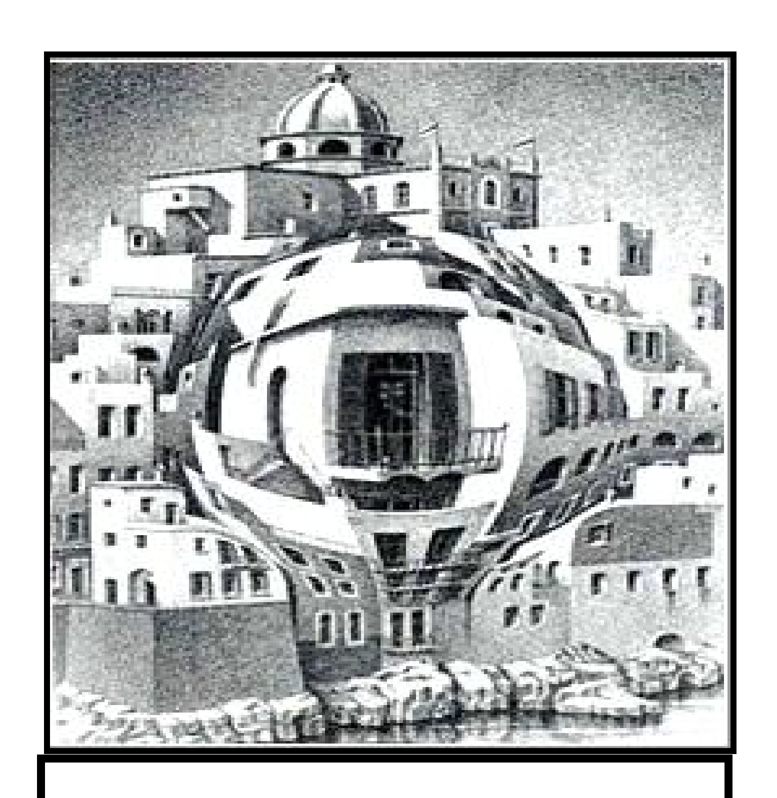
ثالثاً: مداخل توظيف المنظور في فن التصوير الحديث:

تأثر المنظور بأنواعه المختلفة في فن التصوير الحديث بالعديد من العلاقات الفنية والعناصر التشكيلية كما تأثر بظهور التكنولوجيا الحديثة واختراع آلة الكاميرا ومفهوم الحركة الحديثة في الآلات والحاسب الآلي مما كان له أثره الواضح في ظهور طرق مختلفة لتوظيف المنظور في العمل الفني المعاصرة من خلال عدة نقاط تحددها الباحثة في الآتي :

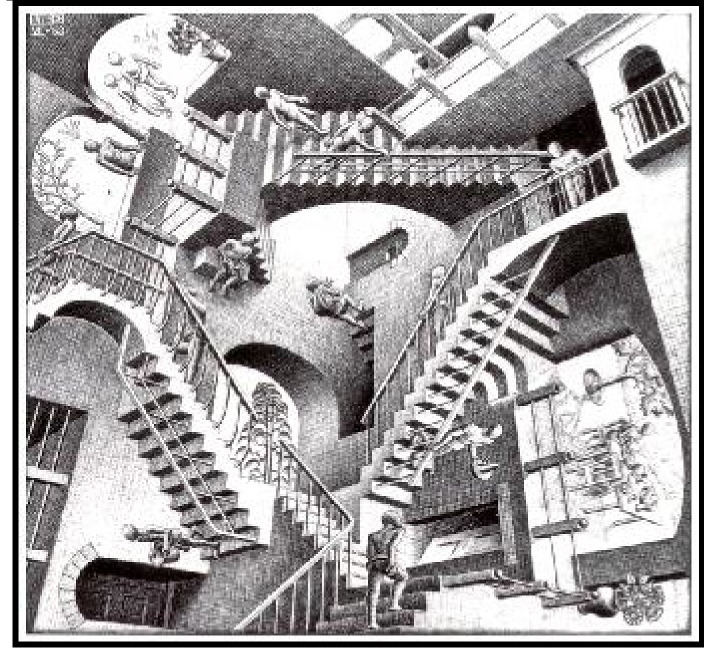


شكل(٢٦)
يوضح رسم المنظور الإنعكاسي

حماد (١٩٨١م)، ص٤٨



أ/ الرؤية من خلال العدسة المحدبة

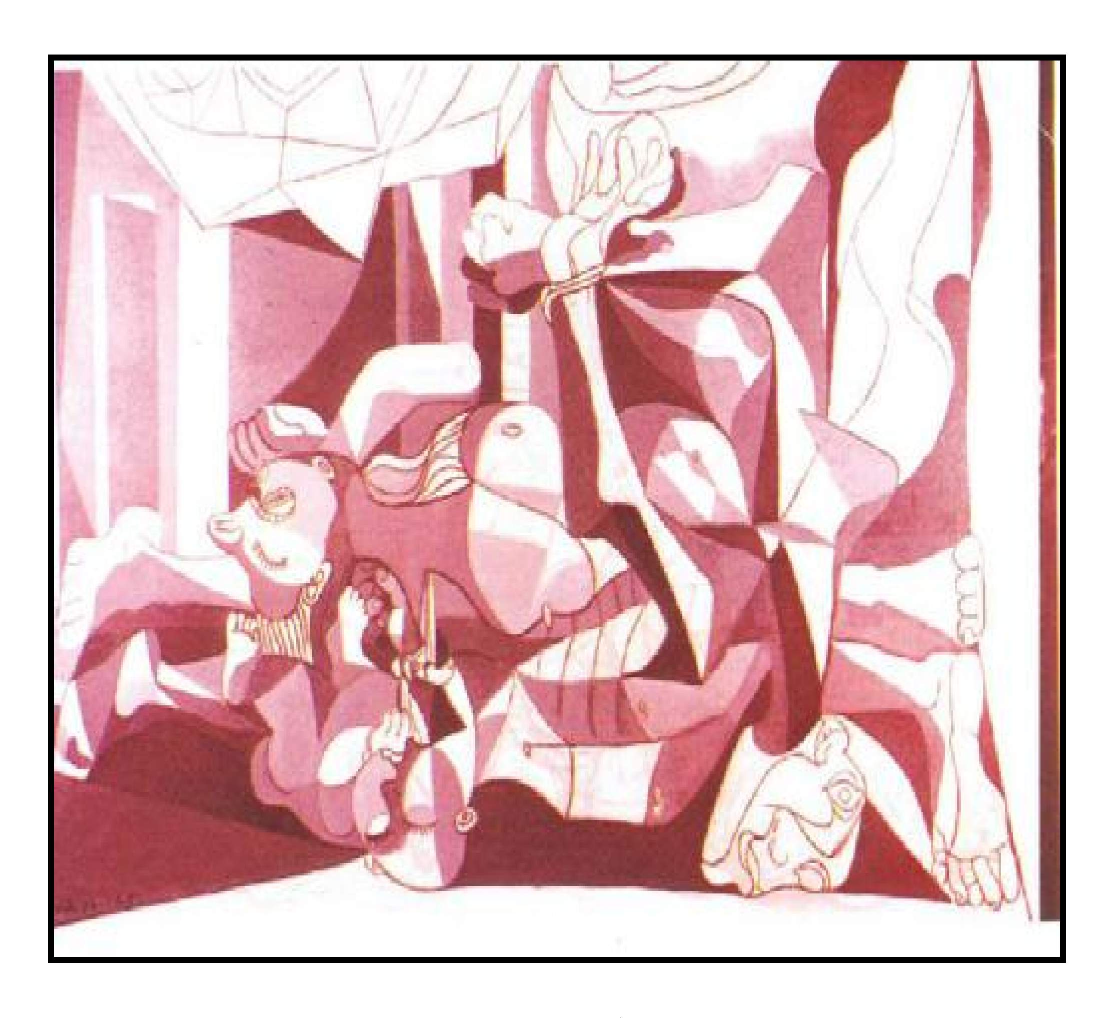


ب/ تعدد الرؤية في المنظور

شكل (٢٧)
يوضح المنظور الانعكاسي عند آشر

(٢٧، أ)http://www.microsiervos.com/archivo/diseno/escher-en-lego

(٢٧، ب) http://www.laas.fr/~cesteves/images/escher_relativity.



شكل (٢٨)
لوحة للفنان بيكاسو بعنوان – الرقص - يوضح المنظور الإزدواجي

البهنسي (١٩٩٨م)، ص٣٤٦

١- علاقة المنظور بعناصر التكوين في اللوحة .
٢- علاقة المنظور بالعلاقات التشكيلية .
٣- علاقة المنظور بالقيم الجمالية في اللوحة .

١- __علاقة المنظور بعناصر التكوين في اللوحة:__

تُعد العناصر التشكيلية مفردات لغة الفن التي يستخدمها الفنان و المصمم وسميت بعناصر التشكيل لإمكانياتها المرنة في اتخاذ هيئات قابلة للاندماج والتآلف والتوحد والانسجام ببعضها البعض والتي حددها الفنانون والنقاد على أنها :النقطة - الخط - الشكل - المساحة - الحجم (الكتلة)- الضوء والظل- الملمس (القيم السطحية)- اللون - الفراغ . ومن هنا تجد الباحثة أن هذه العناصر لها علاقة وثيقة بتوظيف المنظور الذي هو محل دراسة هذا البحث والتي ستوضحها في النقاط التالية:

__أ- النقطة والخط في المنظور (Point and Line in perspective):__

تعتبر النقطة أبسط العناصر التي تدخل في التكوين والتي قد تعبر عن الحركة أو مجرد تحديد مكاني ، والنقطة بمجرد وضعها في إطار فإنها تعطيه شكلاً ومعنى كما في الشكل(٢٩ - أ) وتكراره بنظام خاص يعطي إيقاعاً معيناً يزيد من معناه داخل الفراغ كما في الشكل(٢٩- ب) ويوحي بالتناسب والتوازن كما في الشكل(٢٩- جـ) وكثرة النقط في تجمعها وتناثرها تثير إحساس بالحركة كما في الشكل (٢٩- د) .
ويعرف **شوقي (٢٠٠١م)** النقطة في قوله" أنها موضع في حيز أو فراغ وليس لها طول أو عرض أو عمق " ص٦٧ وعند رؤية النقطة نراها بشكل دائري ولا تظهر أي اتجاه إذا استخدمت منفردة ، وأما إذا اصطفت بجوار بعضها فإنها تشير إلى الخط الذي يحدد بعداً واتجاه وتشير إلى نوع الخط سواء المنحني أو المستقيم أو المائل.
وتضيف الباحثة على ما ذكره **شوقي (٢٠٠١م)**في أن النقطة في المنظور تتخذ عدة أشكال كالتالي :

١.تظهر بمساحات مختلفة .
٢.تختلف باختلاف أحجامها.
٣.تختلف القيمة اللونية لها حسب بعدها أو قربها.
٤.اختلاف التنظيم بين النقط.
٥. تداخل النقط مع بعضها
٦.تختلف الدرجة السطحية للنقطة (غامقاً أو فاتح).
٧.تختلف باختلاف زاوية الرؤية لها بين المسطح والمجسم .

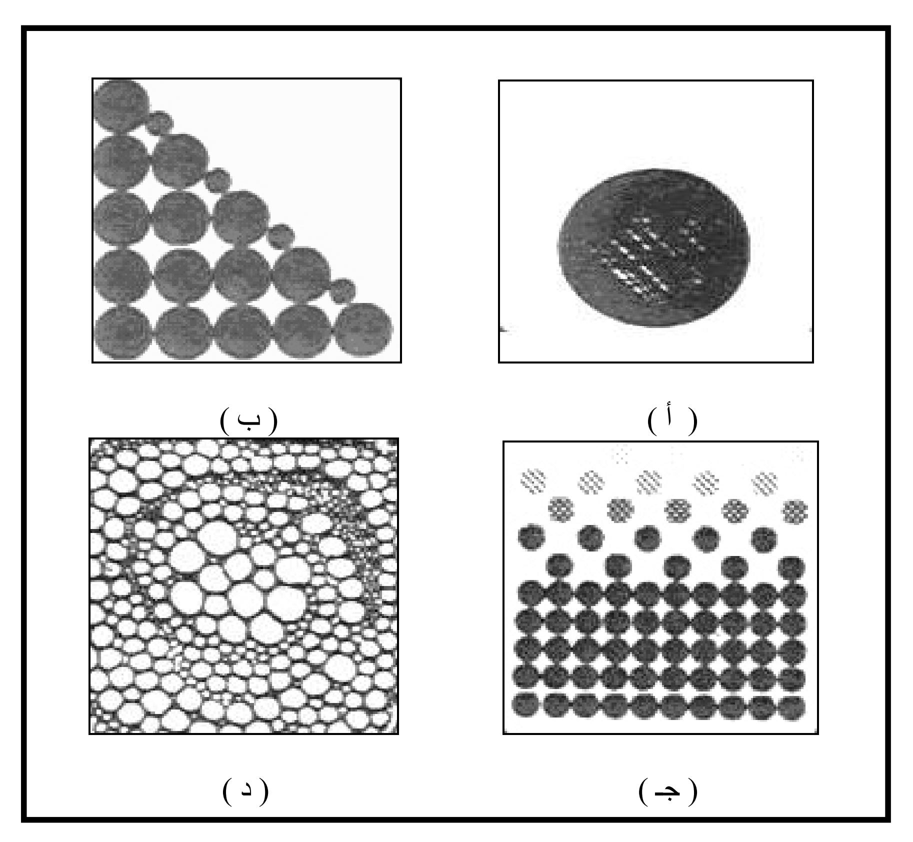
٨.تختلف باختلاف وضعها بين البارز والغائر.
٩. تختلف باختلاف أوضاعها على السطح
١٠. استخدام الشفافية بتراكب النقط
١١. تأثير الأرضية على النقط.
١٢. التأثير الحركي في النقط.

والشكل (٣٠) يوضح بعض البنود السابقة.

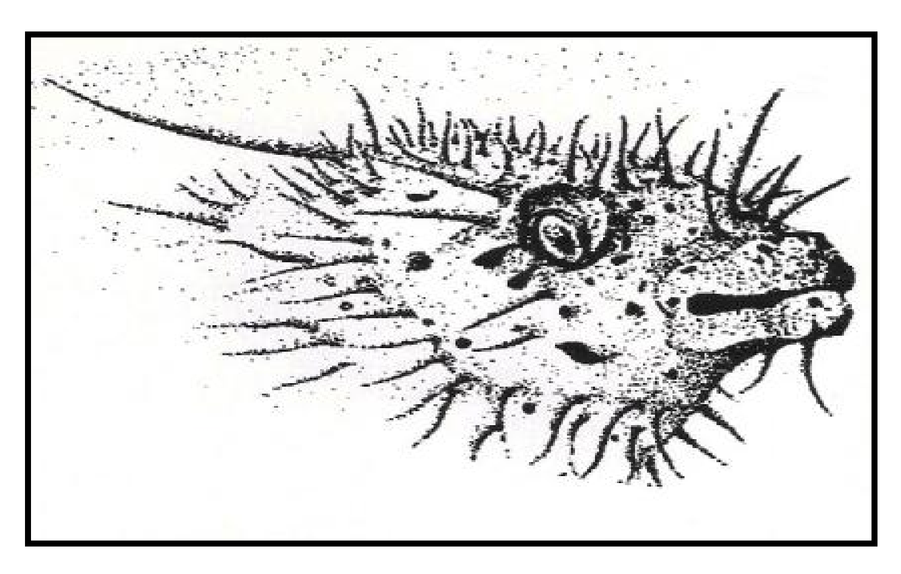
أما الخط فقد عرفه **علي (١٩٩٣م)** " أنه يعني كل نقطة متحركة تحصر شكلاً أو المحيط الخارجي لجسم معين أو هو أقل تخطيط يصف كياناً خاصاً، وعرفه هندسياً أنه الأثر الناتج من تحرك النقطة وهو الحد الفاصل بين مساحتين أو محل تقاطعهما وبدون سمك ودلالات على التجسيم بل نقطة تسير وتتحرك في كل اتجاه لتكون خطاً " [ص٦٠] كما عرفه **شوقي(٢٠٠١م)** "على أنه الأثر الناتج من تحرك النقطة في مسار بتتابع مجموعة من النقاط المتجاورة وله بعد واحد وهو الطول"[ص٧٣]

وتود الباحثة الإشارة إلى ارتباط الخط بالمنظور فيما يخص رسم العناصر وظلالها وفي تحديد المساحة وكذلك التباين والتدرج في الخطوط كإحدى الدلالات الهامة للعمق الفراغي في التصوير الحديث، وظهور العلاقة بين الخط والمنظور الذي يؤكد الإحساس بالبعد الفراغي للخطوط المتوازية والمتقاطعة ويؤكد الإحساس بالمسافة حينما تبتعد عنا الخطوط المتوازية في نقطة ما بداخل اللوحة فتشد العين نحو اتجاه معين ، وعندما تكون الخطوط لولبية في المنظور اللولبي يظهر لنا الحركة في المنظور فالخط يتحرك باتجاه نقطة التلاشي.مما سبق تخلص الباحثة إلى أن الخط في المنظور يتخذ عدة أشكال ينتج عنها انطباعات عديدة :

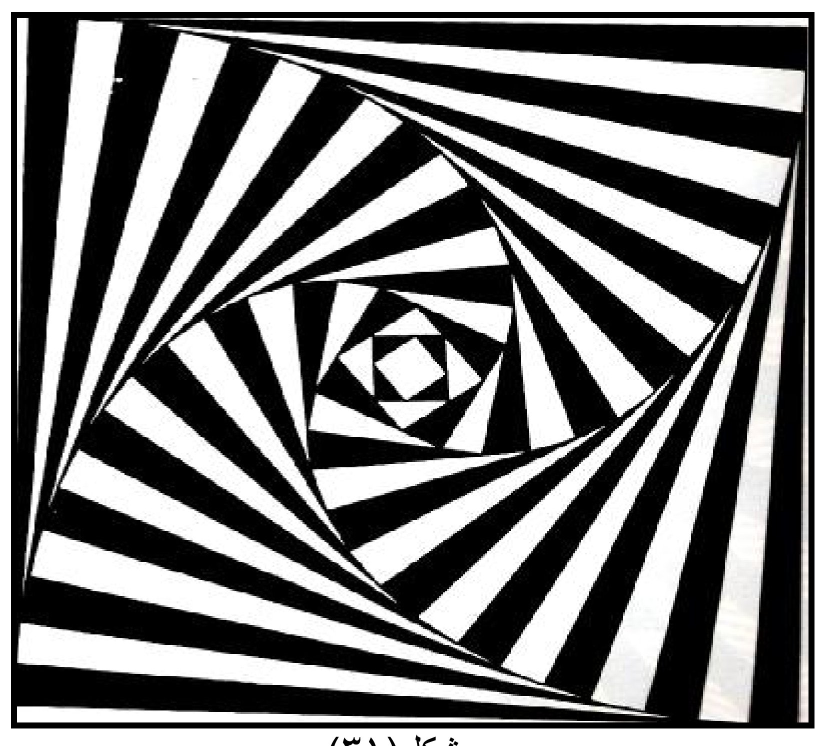
١. انطباع لا نهائي من خلال تواصل الخطوط والمساحات المحصورة بينها كالمنظور الخطي ،وامتداد الفراغ وتكرارها في رحلة إيقاعية .
٢. انطباع بالبعد الثالث كما في شكل(٣١).
٣. انطباع بالمسطحات والحجوم على مسطح مستو كما في الشكل(٣٢).
٤. انطباع باتجاه العناصر رأسية، أفقية أو مائلة.
٥. انطباع بالحركة باتجاه الخطوط أو نوعها كالخطوط المنحنية أو المتعرجة كما يظهر في شكل(٣٣).
٦. انطباع بالملمس.
٧. انطباع الاستقرار.



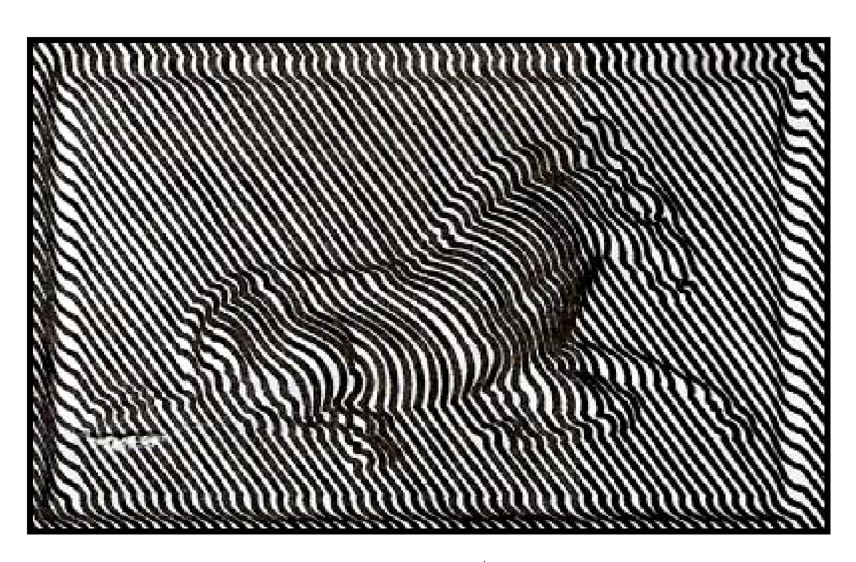
شكل(٢٩)
يوضح تأثير النقطة في الفراغ
أبو الخير(١٩٩٨م) ، ص١٤١



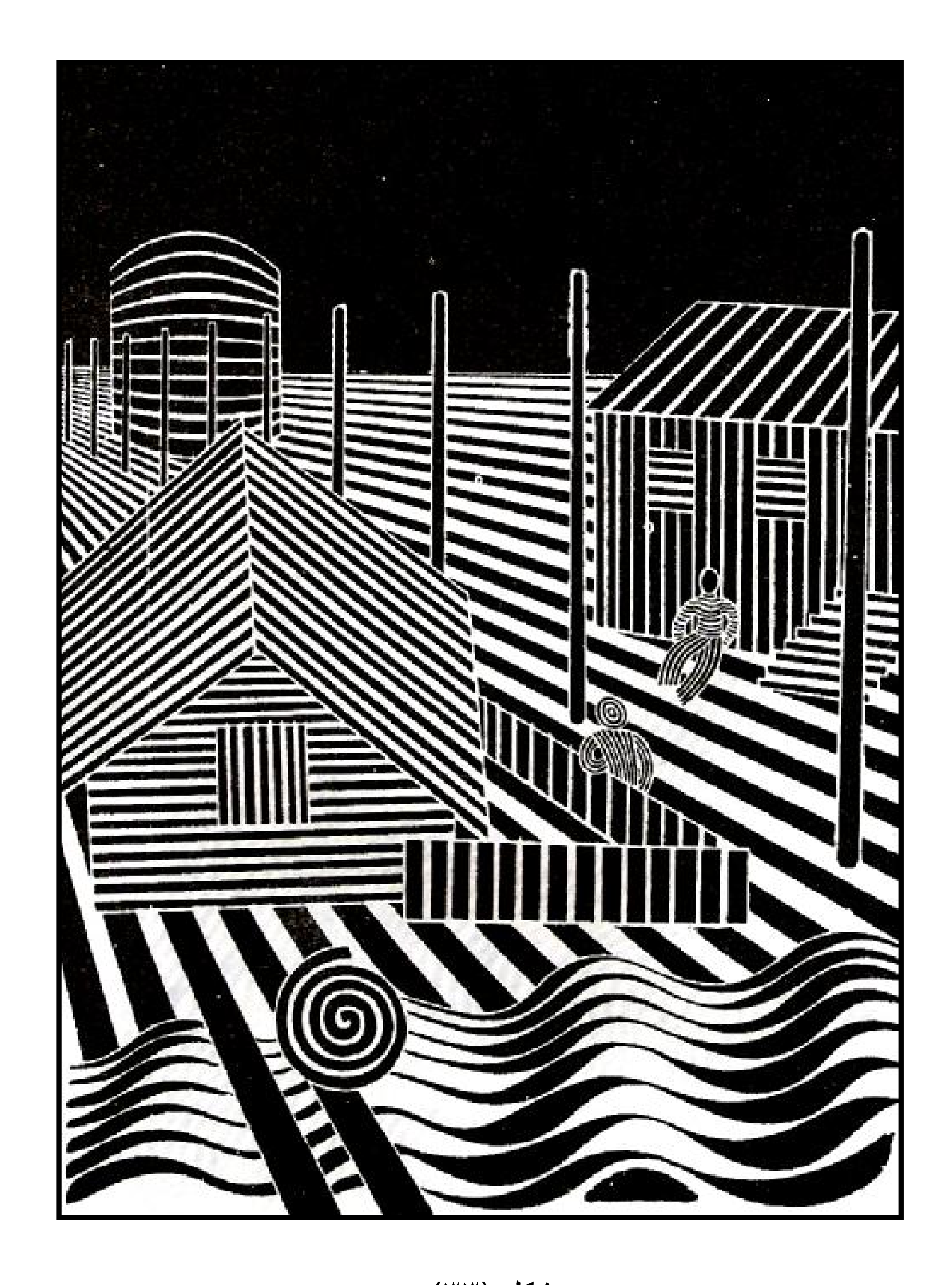
شكل (٣٠)
يوضح استخدام النقطة للتعبير عن البعد الثالث
شوقي (٢٠٠١م)، ص٦٩



شكل(٣١)
يوضح انطباع الخط بالبعد الثالث وامتداد الفراغ
وتكرارها في رحلة إيقاعية في المنظور الخطي
المفتي (١٩٩٩م) ، ص١١٤



شكل (٣٢)
انطباع الخط بالمسطحات والحجوم على مسطح مستو
شوقي (٢٠٠١م)، ص٨٨



شكل (٣٣)
لوحة للفنان فزاريللي توضح انطباع الخط بالحركة في اتجاهات الخطوط وأنواعها

شوقي (٢٠٠١م)، ص٨٧

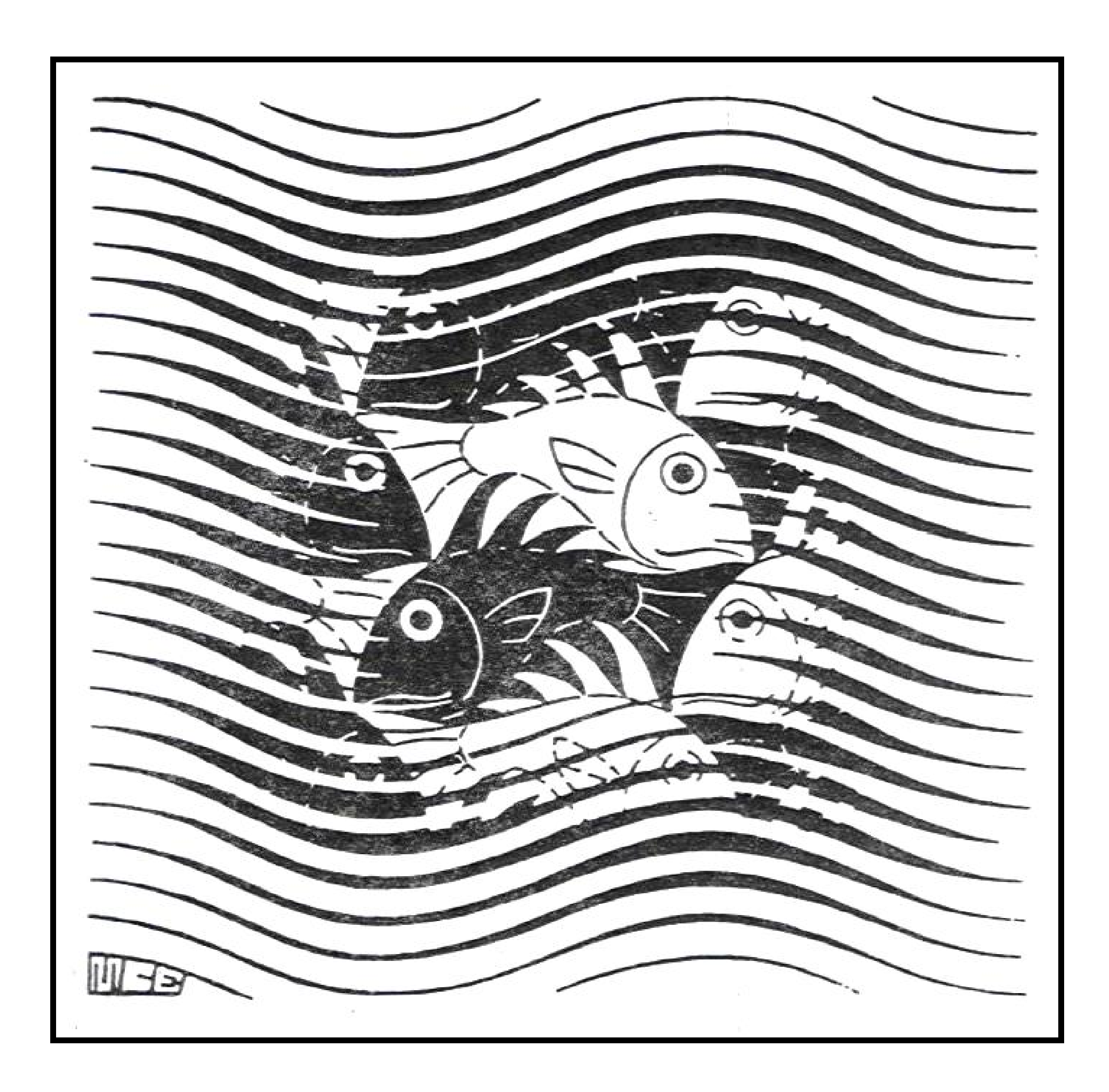
ب- المساحة أو الشكل في المنظور(Survey or figure in perspective):

عرَّف **شوقي (٢٠٠١م)** المساحة " بأنها بيان لحركة الخط ولها طول وعرض وليس لها عمق، في المساحات الأولية للأشكال الهندسية منتظمة كالمربع أو المثلث المتساوي الأضلاع أو الدائرة فهي بشكل عام الفراغ المحصور والمحدد بين الخطوط وهي وحدة بناء العمل الفني " ص٨٩

قد تكون هذه المساحة خطية أو لونية ، مسطحات أو حجوم ، ملمسيه أو شكلية كما هو في الشكل (٣٤) الذي يوضح العلاقة بين الخط والمساحة ، وتضيف الباحثة أن المساحة هي النتيجة التي تحدثها الخطوط بعلاقات مختلفة لحصر حيز من الفراغ ، والتي نجدها تتخذ عدة صور منها مساحات بارزة تشعر الرائي بالعمق ، أو مساحات متبادلة بين الشكل و الأرضية قد تتحول إلى مسطحات مختلفة المستويات والأبعاد الفراغية متخذة أشكال وألوان وأحجام وظلال مختلفة المنظور، كما أن المساحة في المنظور تشتمل على قوى حركية ، ولكل عنصر من عناصر المساحات والأشكال حركة خاصة بها في فراغ المنظور فمثلاً الورق عندما يقوم تيار هوائي بتحريكه من مكان لآخر يختلف عن حركة حجر ساقط من أعلى إلى أسفل في نفس التكوين فالمساحة التي تتحرك فيها العناصر مختلفة إما من اليمين إلى اليسار أو العكس وإما من أعلى إلى أسفل أو العكس، فنُرى المساحة تعلو أو تهبط ، تدور أو تتقدم أو تتأخر فالمنظور يقوم بتنظيم المساحات وجعلها مترابطة .

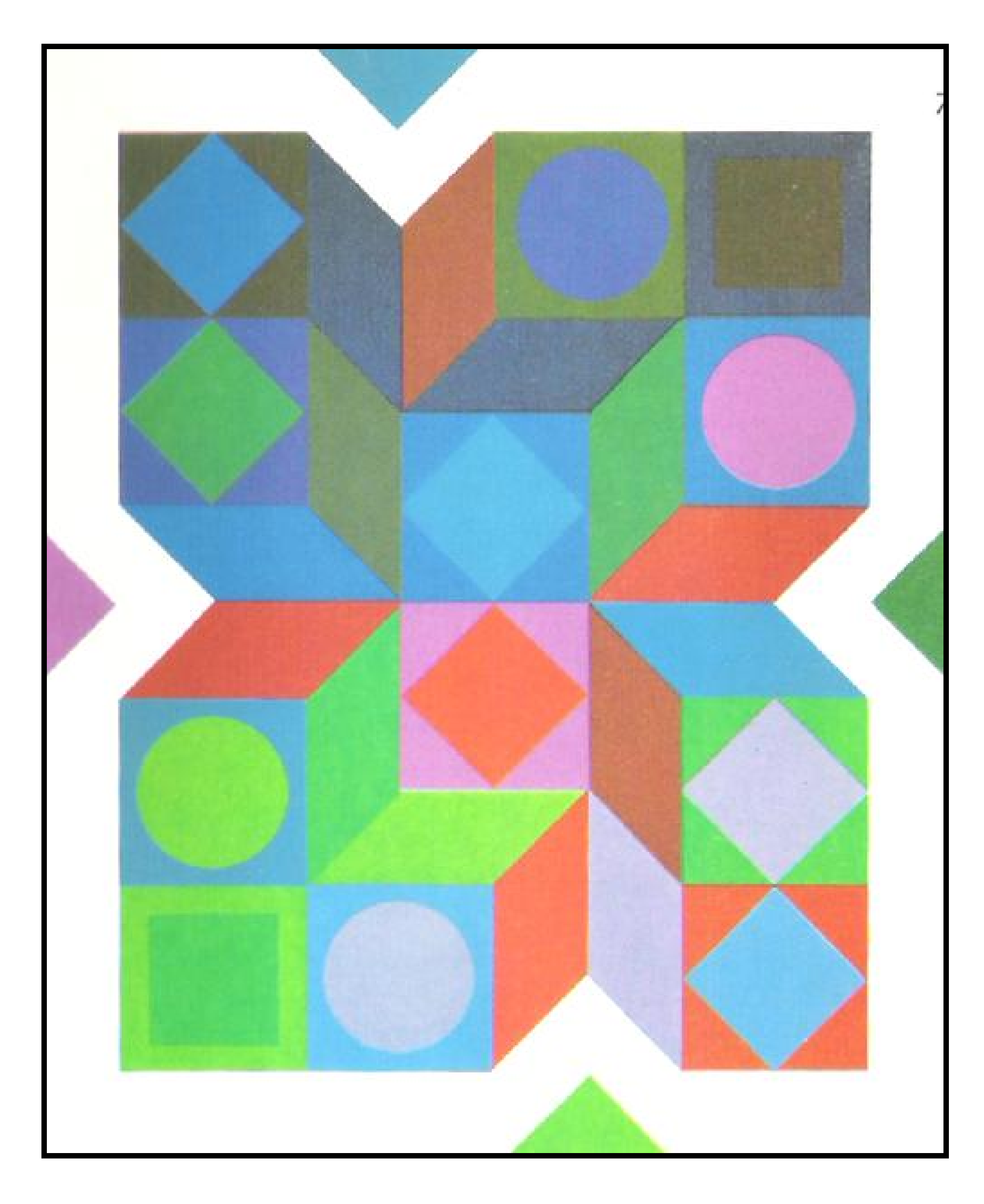
وإذا كان **شوقي (٢٠٠١م)** قد ذكر بأن الشكل " عبارة عن مساحات تتخذ أشكالاً متعددة قد تكون هندسية أو عضوية أو طبيعية أو أشكال مجردة ، أو تمثيلية وغير تمثيلية أو أشكال موضوعية أو غير موضوعية تكون مسطحة " ص٩٠ فإن **البسيوني(١٩٩٤م)** قد ذكر أن الشكل في المنظور قد" يأخذ بعداً ثالثاً غير الطول والعرض ، ويرتبط الشكل بالأرضية في المنظور ، والشكل يبرز إلى الأمام والأرضية تتوارى إلى الوراء ، والأرضية دورها إبراز الشكل بأن تكون خافتة وقليلة التفاصيل متوارية"ص٤٤-٤٥

وتذكر الباحثة أن الشكل في المنظور يتميز أن له عمق، فالشكل إما أن يكون كتلة أو يكون عبارة عن تباين لوني يظهر العمق الفراغي، ويتغير الشكل من منظور لآخر ومن زاوية لأخرى، كما هو في الشكل(٣٥).



شكل(٣٤)
يوضح العلاقة بين الخط والمساحة

شوقي (٢٠٠١م) ، ص١٨٠



شكل (٣٥)
يوضح التباين اللوني في الشكل في المنظور - فازاريللي

Marcel Joray(1976), Page 71

ج- الحجم في المنظور(Volume in perspective) :

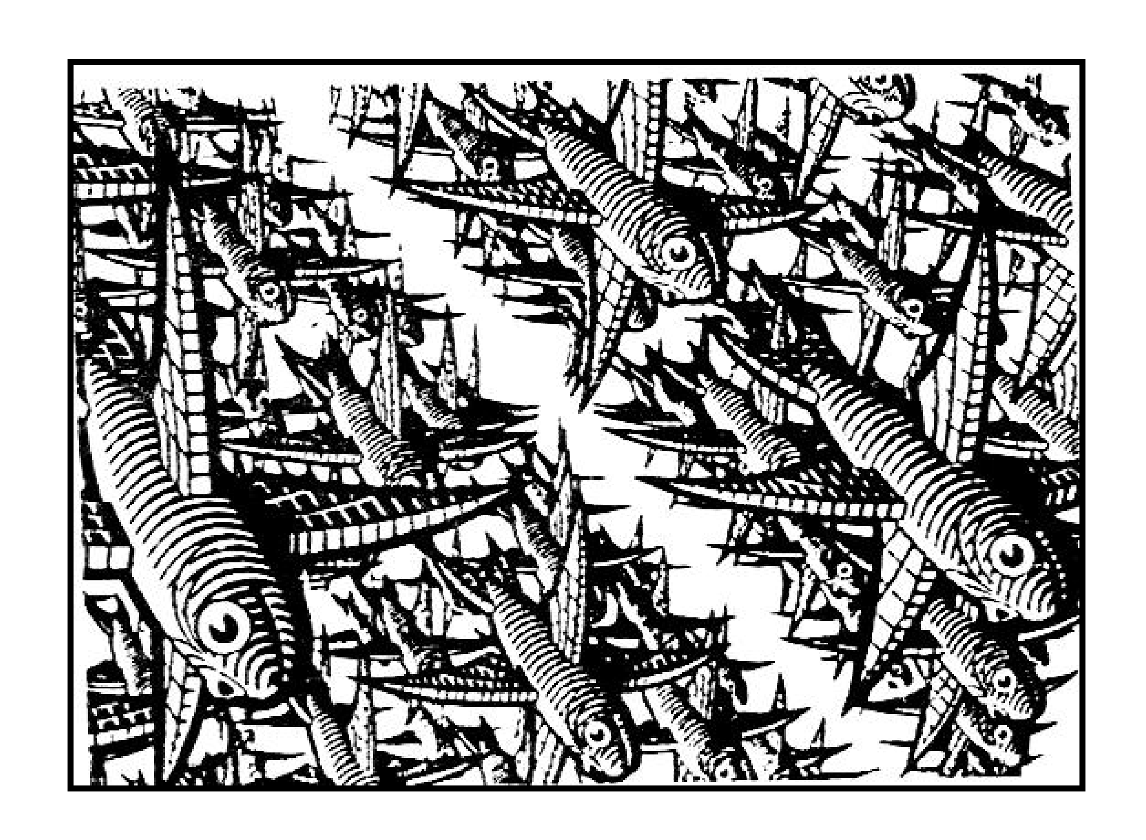
عرف **البسيوني (١٩٧٥م)** الكتلة على أنها الحجم" وهي التي يدرك فيها البعد الثالث ، ويمكن إدراكه من زوايا مختلفة " [ص١٢٧] .كما عرف **مايرز(١٩٩٤م)** الحجم على أنه "الكتلة التي تحتل جزءا ًمعيناً من الفراغ وتعطينا نوعاً من الحجم الذي ندرك صلابته وقوته وملمسه والحيز الذي تشغله وثقلها ولونها وخامتها، فالكتلة لها تأثير بصري على المشاهد بما تحمله من تشكيل للعناصر التي تحوي مضموناً يجد ردود أفعال على المتلقي بما تنطوي عليه الكتلة من جانب تعبيري" [ص١١٢]

وترى الباحثة أن الحجم عبارة عن مساحة لها طول وعرض وعمق وتشغل حيز من فراغ اللوحة، ويقوم المنظور بالتحكم في الكتلة أو الحجم فكلما اقتربت الكتلة من نقطة التلاشي يقل حجمها وتتلاشى، ويتأثر الحجم بمساحة الفراغ الذي يتواجد فيه ففي المنظور توظف الكتلة بحيث يتناسب حجمها مع مساحة الفراغ ومساحات الحجوم الأخرى . وتختلف الكتل من حيث ماديتها فهناك كتل مصمتة أو مفرغة أو شفافة أو ذات ملامس متباينة أو مصقولة أو عاكسة للضوء وفي المنظور هناك إمكانيات لإظهار مادة الكتلة على العمل الفني المسطحة بأساليب وأدوات فنية معينة حيث يقوم الفنان باستخدام اللون والظل والنور، وتتخذ الحجوم أشكالاً متعددة يمكن رؤيتها من زوايا مختلفة في المنظور وكذلك يمكن تكوين علاقات بين الحجوم مثل التراكب أو التداخل أو الاختراق أو التماس ، كما في الشكل (٣٦) الذي يوضح لوحة للفنان إشر يبدو فيها العلاقات بين الأحجام وكذلك علاقة الحجم بالفراغ المحيط في حالة تنوع وتغير زاوية الرؤية في المنظور .

د- الملمس في المنظور(Texture in perspective) :

يعرف **شوقي (٢٠٠١م)** الملمس على أنه" تعبير يدل على المظهر الخارجي المميز لأسطح المواد أي الصفة المميزة لخصائص المادة التي تتشكل عن طريق مكونات داخلية وخارجية وعن طريق ترتيب جزيئاته ونظم إنشائها " [ص١٠١]

ففي العمل الفني التي هي مجال البحث الحالي يُدرك الملمس بالإحساس البصري الناتج عن الاختلاف في الشكل بين ملمس خشن وآخر ناعم بالإضافة إلى الخبرة العقلية بالقيم السطحية وتخيلها ، وكلما نجح ممارسي الفن في إظهار الملامس كلما زادت خبراتهم الفنية البصرية والعملية التي تساهم في إثراء العمل الفني وهذا ما أتفق عليه كل من رياض (١٩٩٥م) وشوقي (٢٠٠١م) في" أن الملامس نتعرف عليها للوهلة الأولى عن طريق الجهاز البصري " [ص١٥٧وص١٠١]،



شكل(٣٦)
يوضح الكتلة في المنظور – للفنان إ شر

شوقي (٢٠٠١م)، ص١٤٧

وقد استخدم الفن الحديث نوعين من الملامس ذكرها **شوقي (٢٠٠١م)** فيما يلي:

١. ملامس حقيقية (طبيعية - صناعية) ويمكن إدراكها من خلال حاسة اللمس والبصر نتيجة التباين في مظهرها السطحي.
٢. ملامس إيهامية شكل(٣٧) يمكن إدراكه بحاسة البصر دون أن نستطيع تميزه بحاسة اللمس (الفروتاج).

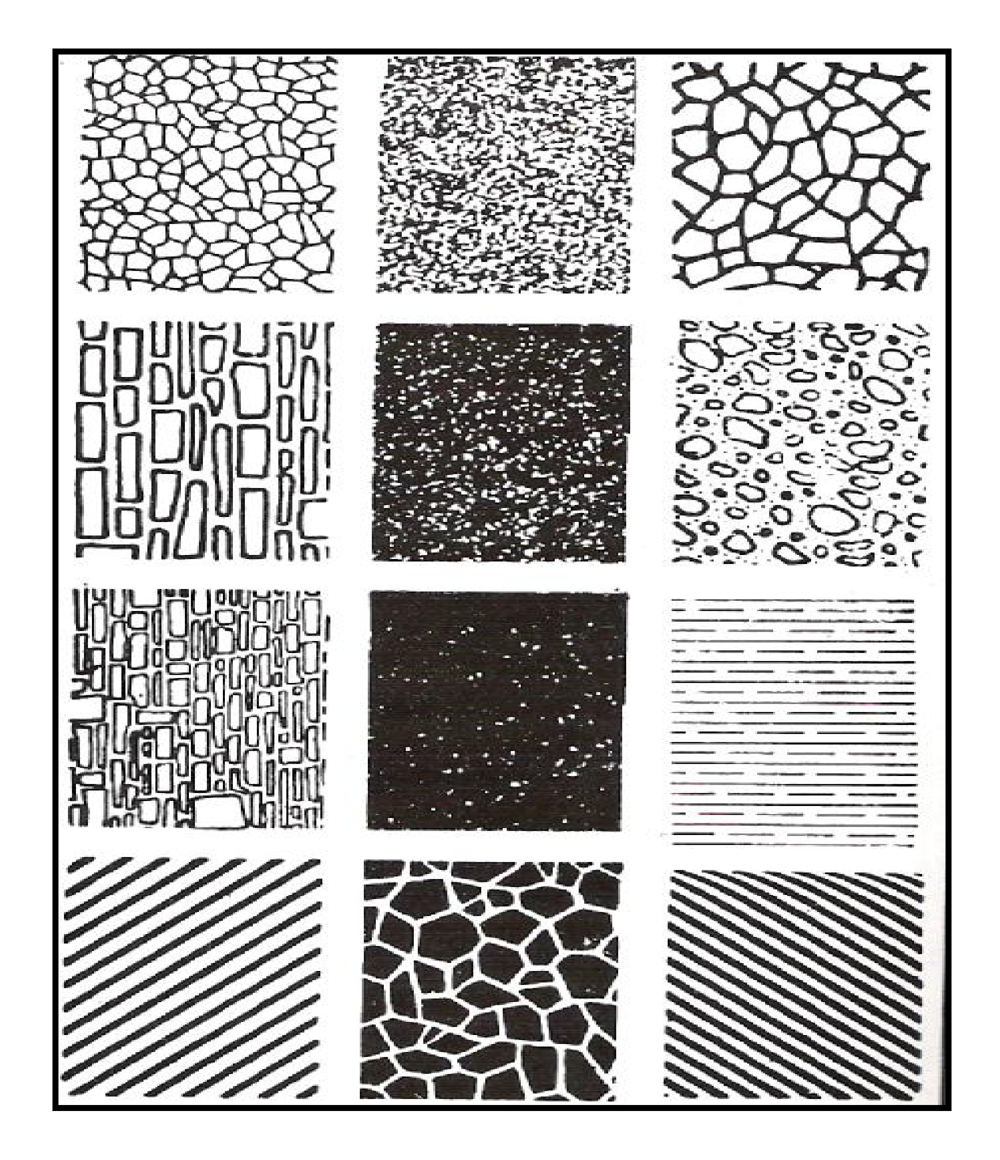
وترى الباحثة أن علاقة الملمس بالمنظور تظهر على سبيل المثال في المنظور الواقعي والكلاسيكي من خلال رسم ملمس الأشكال الطبيعية مثل سمارة الخشب وتشقق الصخور وغيرها من الملامس كما نراها في الواقع ، أما في المنظور التأثيري والتعبيري فقد قام الفنان بالتعبير عن الملمس بترك أثر ضربات الفرشاة في اللون بالدق وبالخدش على العمل الفني من وجهة نظر الفنان الشخصية، في حين نجد أن الفنانين في المنظور التجريدي والتكعيبي قد أبدعوا في إيجاد أساليب مختلفة لتوظيف الملمس في لوحاتهم التجريدية والتكعيبية من خلال الملامس الحقيقية باستخدام الكولاج بإضافة خامات طبيعية أو صناعية وإما بملامس إيهامية عن طريق التنقيط أو التخطيط في تقاربها مما يوحي بالملمس الخشن وفي تباعدها مما يوحي بالنعومة تدريجيا إلى أن يتلاشى ، وفي توظيفات المنظور في البحث الحالي يمكن توظيف الملامس بدمجها أوالجمع بين أكثر من توظيف حسب أنواع المنظور في العمل الفني.

هـ- الضوء والظل في المنظور(Light and shadow in perspective):

أتفق كل من رياض (١٩٩٥م) وشوقي (٢٠٠١م) " في أن الضوء " يعتبر من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نراها و تعين على إبراز طبيعتها الذاتية المميزة وتزيد من وضوحها ، وهو أحد عناصر بناء العمل الفني التشكيلي الذي يساعد في توضيح الأشكال مسطحة أم مجسمة ، قاسية أم لينة ناعمة أم خشنة " [ص٢٠٣وص١١١]

كما يضيف **رياض (١٩٩٥م)**" أنه إذا اعتبرنا الضوء عنصراً إيجابيا فالظل هو المقابل السلبي لها ، وهو النتيجة الحتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الأبعاد ومناطق الظلال تلك التي لم تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئي،

كما عرفت حدة الظلال على أنها اصطلاح يطلق للتعبير عن التباين أو التدرج فيها، فإذا كان هناك خط واضح صريح بين منطقتي الضوء والظل يسمى تبايناً أما إذا تداخلت منطقة الظل تداخل متدرج مع منطقة الإضاءة سميت بالتدرج" [ص٢٠٨]



شكل (٣٧)
يوضح الملامس الإيهامية

رياض (١٩٩٥م) ، ص.٣٥٩

وتتأثر حدة الظلال بعاملين :

أولاً:المساحة التي ينبعث منها الضوء: فإذا كان مصدر الضوء صغيراً تكون الظلال محددة، وتكون متدرجة إذا اتسعت مساحة المصدر الضوئي كما في الشكل (٣٨).

ثانياً: نوع الضوء ويتخذ أربعة أشكال :

١- إضاءة مركزه.

٢- إضاءة غير مركزة وموزعة .

٣- إضاءة عير مباشرة .

٤- إضاءة غير مؤدية إلى الظلال.

ويساهم استخدام نوع الإضاءة في تحقيق العديد من الأهداف الفنية بالاشتراك مع عناصر العمل الفني الأخرى وتذكر منها الباحثة ما يلي:

ا) تحقيق السيادة في الموضوع الرئيسي : باستخدام الضوء المباشر المسلط فيبدوا العنصر شديد النصوع.

ب) تحقيق التوازن: ويتم ذلك بتوزيع المساحات التي تقع تحت تأثير الضوء المباشر والمساحات التي تقع تحت تأثير ضوء غير مباشر والمساحات الواقعة تحت تأثير مناطق مظلمة وتوزيعها بصورة متسقة لتحقيق التوازن بين مختلف المساحات الفاتحة والقاتمة والمتوسطة جميعها في إطار الوحدة.

ج) تحقيق التأثير الدرامي : حيث يتوقف التأثير النفسي علخاصة كعمقع علاقات الظل والنور والألوان والدرجات الظلية ، ويتوقف ذلك على اتجاه الضوء وكميته فإذا كان اتجاه سقوط الضوء من الأمام ومباشر يخفي الظل ويظهر الحجم وتكون الألوان نقية دون ظلال وهذا الأسلوب يعبر عن البساطة والبراءة والنعومة ، أما إذا كان سقوطه أمامي منتشر فإنه يعبر عن الحزن والكآبة والألم فيظهر العمق بإعطاء الخلفية لوناً قاتماً ، في حين نجد الإضاءة بـ٤٥° أفضل طريقة إسقاط للضوء في التشكيل لأنه يبرز الشكل والعمق والحجم كما هو،أما عندما تكون الإضاءة جانبية تسيطر الظلال على الشكل فيبرز جانباً ويخفي الجانب الآخر .وهناك إضاءة مغمورة تعطي ظلالاً واسعة تستخدم في مواضيع خاصة كعمق خلفي كما في الشكل (٣٩) وعندما يستخدم الضوء الرأسي الذي يأتي عمودياً تكون الظلال قليلة محددة، وعندما يكون الضوء من الأسفل لأعلى فإنه يمثل الخوف والريبة.[ص١٥٤]

هذا بالإضافة إلى أن هناك ضوء منعكس باستخدام أجسام عاكسة لإنتاج ضوء ضعيف كحد وسط بين النور والظل.

د) تحقيق العمق الفراغي، يتأكد الإحساس بالعمق الفراغي بالوسائل الآتية:

١- التشكيل المنظوري Prespective Representation
٢- القيم الفاتحة أو القاتمة للأشياء Dark And Light Values
٣- كنه الألوان ودرجة الإحساس بتقدمها وبعدها
Advancing And Receding Colorhues
٤- إختلاف ملامس الأشياء Texture

كما أن هناك نوعين من الظل على الفنان تأكيد أهميتها في التأثير على الموضوع:

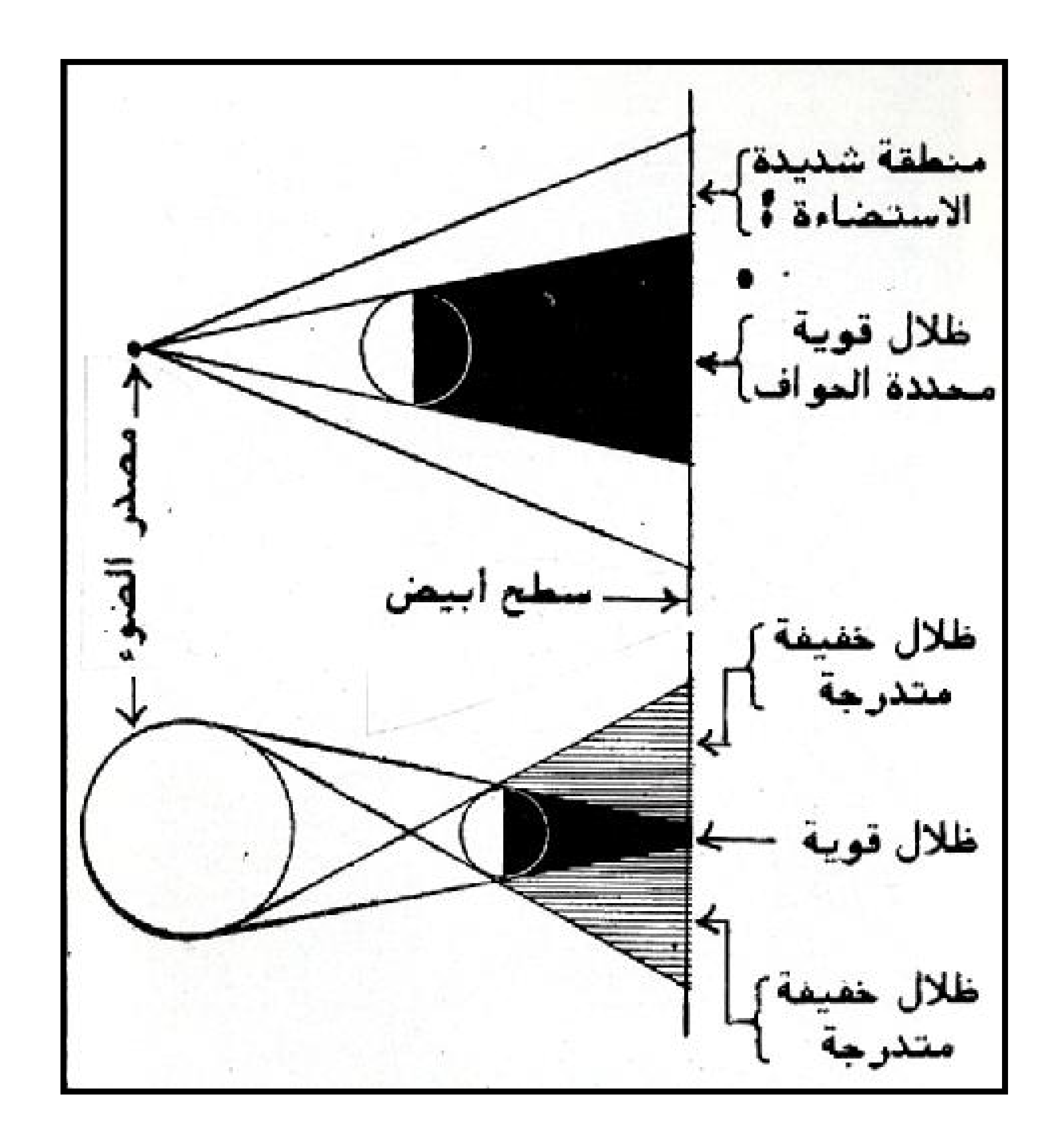
* ظل حقيقي وهو الجزء من الجسم الذي لم يصل إليه الضوء .
* ظل خيالي وهو خيال الشيء المضاء وهو الجزء الساقط على مساحة معينة من الأرضية والخلفية أو الأجسام الأخرى.

يعتبر أول من استخدم الضوء كقيمة فنية وعنصر من عناصر اللوحة التشكيلية بشكل درامي هو الفنان "رمبرانت " ، كما يعتبر الفنان ليوناردو دافنشي من أفضل من استخدم قوانين الضوء والظل. ومما سبق تستنتج الباحثة ارتباط الضوء والظل بتوظيفات المنظور وإمكانية الإفادة منه في الربط بين منظورين مختلفين إما من خلال توحيد مصدر الضوء والظلال في الإتجاة أو التباين اللوني في الظل والضوء وكذلك الإفادة منه لتحقيق الأهداف الفنية لتوظيف المنظور من تحقيق السيادة أو التوازن الفني أو كقيمة جمالية تحقق التناغم بين منظورين كالمنظور الواقعي والمنظور الروحي أو المنظور المسطح والمنظور المجسم فالرؤية الفنية للضوء والظل مختلفة في كلٍ منهما مما يساهم في تحول الواقع إلى رؤية خيالية في منظور سريالي .

و- اللون في المنظور(Color in perspective):

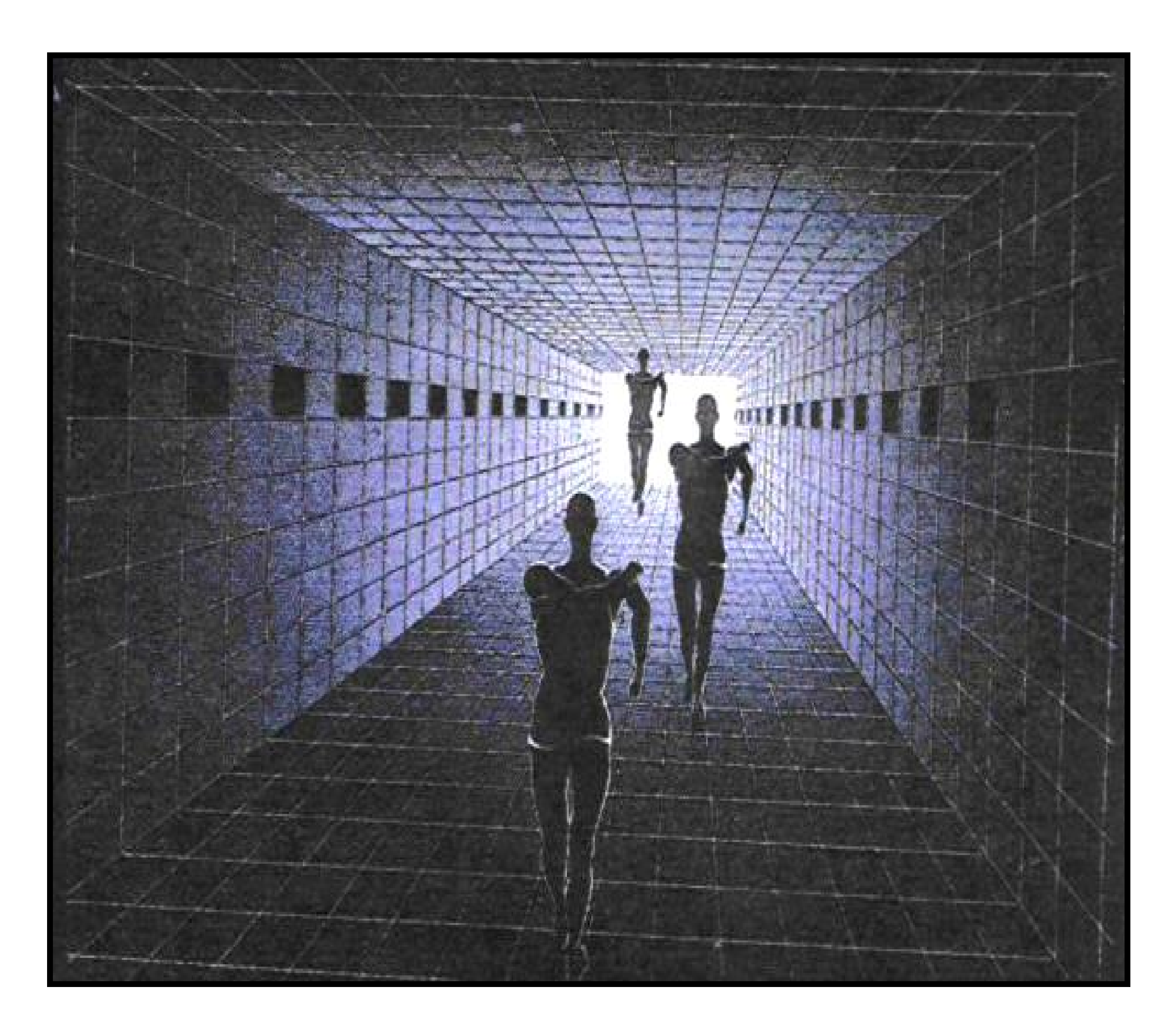
يعرفه حمودة (١٩٨١م) على"أن اللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي (أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون"[ص٩] . كما أضاف **رياض (١٩٩٥م)**أن اللون هو "الإحساس البصري المترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة بادئة من الأحمر (أطول الموجات) منتهياً بالون البنفسجي (أقصر موجات هذه الأشعة)" [ص٣١٢] . وبالنسبة لخواص الألوان في المنظور نجد أنها محدده في طريقة منسل Munsel System وقد نشرت لأول مرة عام ١٩٠٥م وتعتمد في وصف اللون على ثلاث خصائص هي :

١- كنه اللون Hue   ٢- قيمة اللون Value   ٣- الكروماChroma



شكل(٣٨)
يوضح أثر الضوء في شكل الظلال

رياض (١٩٩٥م) ، ص٢٠٩



شكل(٣٩)
يوضح الضوء في المنظور عند الفنان فازاريللي

(39)- Marcel Joray(1976), Page78

ذكرها **حمودة (١٩٨١م)** هي :

١) كنه اللون : ويقصد به " أصل اللون وهي الصفة المميزة للون وآخر كأن نقول هذا أزرق وهذا أحمر وهذا أخضر، ويتغير كنه اللون بمزجه بلون آخر وينتج لنا لون جديد ". [ص١٠] وبمزج لونين أساسيين يتغير كنه الأول والثاني وينتج لوناً ثالثاً.

٢) قيمة اللون : وذكرها **رياض (١٩٩٥م)** على" أنها الصفة التي تجعلنا نقول لون ساطع أو لون قاتم وبمعنى آخر قد يتفق أصل لونين ويختلفا في قيمتهما بأن يكون هناك جزء من السطح يقع في الظل والجزء الآخر في النور فيختلف درجة نصوع اللون Brightness إن كان أحمر مثلاً " [ص٣٢١]

ولقد ذكر **حمودة (١٩٨١م)** " أنه يمكن تغيير قيمة اللون بمزجه بالأبيض أو الأسود ولكن بإضافة الأبيض أو الأسود نطلق عليه لون ساطع لأن خاصية نصوع اللون فقط في الضوء والظل .أما في مزجه بالألوان المحايدة نطلق عليه لون فاتح ولون غامق [ص١٠] .

٣) شدة اللون (الكروما) : يتفق حمودة (١٩٨١م) ورياض (١٩٩٥م) على أن شدة اللون يقصد به درجة تشfع اللون أي مدى نقاءه ، ويرتبط تشبع اللون بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة فيكون اللون حياً إذا كان مشبعاً أما إذا مزج باللون الأبيض يصبح باهتاً . وإذا مزج بالأسود يصبح داكناً و إذا مزج بالرمادي أصبح لون شاحب.ولقد ذكر رياض أن هناك ثلاث أحوال ينقص فيها تشبع اللون و لكل منها تعبير مستقل:

* نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الأبيض، يقال عنه أصل لون قد ضعف.
* نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الأسود، يقال عنه أصل لون قد ظلل.
* نقص التشبع لاختلاط أصل اللون بقدر من الرمادي، يقال عنه أصل لون حُويدَ أو عُودِل .

ومن بين العلاقات اللونية، يفيد التباين اللوني في المنظور حيث يقصد به التضاد فالضوء نقيض الظل والأبيض نقيض الأسود " فالتباين أما بالنسبة للدرجة أو كنه اللون أو الاثنين معاً " [ص٨٣].

أ- فالتباين في درجة اللون : فسره **حمودة (١٩٨١م)** بأنها ظاهرة تختص بتغيير درجة لون بالنسبة لدرجة لون آخر مجاور له ، فإذا تجاور لونان مختلفان في الدرجة فإن الفاتح منها يظهر أفتح مما هو علية في حقيقة والغامق يظهر أغمق .انظر الشكل (٣٥).

ب- التباين في كنه اللون: ويختص بتغيير كنه لون بالنسبة لكنه لون آخر يجاوره إذا ما تساوت في الدرجة فمثلاً تجاور اللون الأحمر مع الأخضر نجد أحمر يزيد

سخونة واحمرارا والأخضر يزداد زرقة وبرودة وهذه ظاهره التكامل اللوني إذا تجاورا بحيث يسمح برؤية شدته ويمنع ميله إلى لون رمادي . [ص٨٥-٨٦] .

ج- التباين المزدوج في الدرجة والكنه معاً : فإن هذا النوع يتضمن التغيير في الدرجة والكنه معاً .. فإذا رأينا لونين متجاورين مختلفين في كلاً من الدرجة والكنه يطرأ عليهما تغيراً بصرياً واضحاً نتيجة للتباين ،مثلاً اللون الأحمر نتيجة تجاوره مع الألوان الأخرى فالأحمر يصبح أرجوانياً بجوار البرتقالي ، وبرتقالياً بجوار الأزرق وأكثر تشبعاً ولمعاناً بجوار الأخضر المزرق أي يكون متشبعاً ولامعاً عندما يجاوره اللون المكمل له .[ص٨٩].

ولقد أثبتت الدراسات أن التباين والتكامل اللوني يستخدما في تحقيق العمق والبعد الثالث في المنظور ليظهرا الحيوية في العمل الفني ويجعلاها حية.وسميت الألوان بمسميات آخري مثل الألوان الساخنة والباردة والألوان المتقدمة والمتأخرة والتي ذكرها **رياض (١٩٩٥م)** في أن الألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء تعتبر ساخنة إذا كانت مشبعة وتتميز بأنها ألوان متقدمة توحي بالقرب أما إذا مزجت باللون الأزرق تبدأ تدريجياً تبرد فالأصفر يصبح أخضراً والأحمر يصبح بنفسجي والبنفسجي يبرد أكثر كلما زاد اقترابه من الأزرق ويتراجع إلى الخلف .[ص٣٣٤] والذي يفيد في مجال توظيف المنظور وتعدد الأبعاد بين القريب والبعيد تناغم الأحجام بين الكبير والصغير. وترى الباحثة أنه يمكن توظيف اللون في المنظور كمدخل للربط بين منظورين مختلفين ، كما أن هذا التوظيف يختلف من منظور إلى منظور فمثلاً عند توظيف اللون في المنظور الروحي تكون الألوان بعيدة عن التدريج وعند توظيفها في المنظور الواقعي فإنها تشتمل على القيم اللونية المتباينة والمتدرجة لإظهار العمق الفراغي ، ومن هنا كان لكل حاله من الحالات السابقة منظور لوني خاص بها يختلف باختلاف فكرة وموضوع اللوحة من وجهة نظر الفنان الخاصة .

ز- الفراغ في المنظور (The gap in perspective Vacuum):

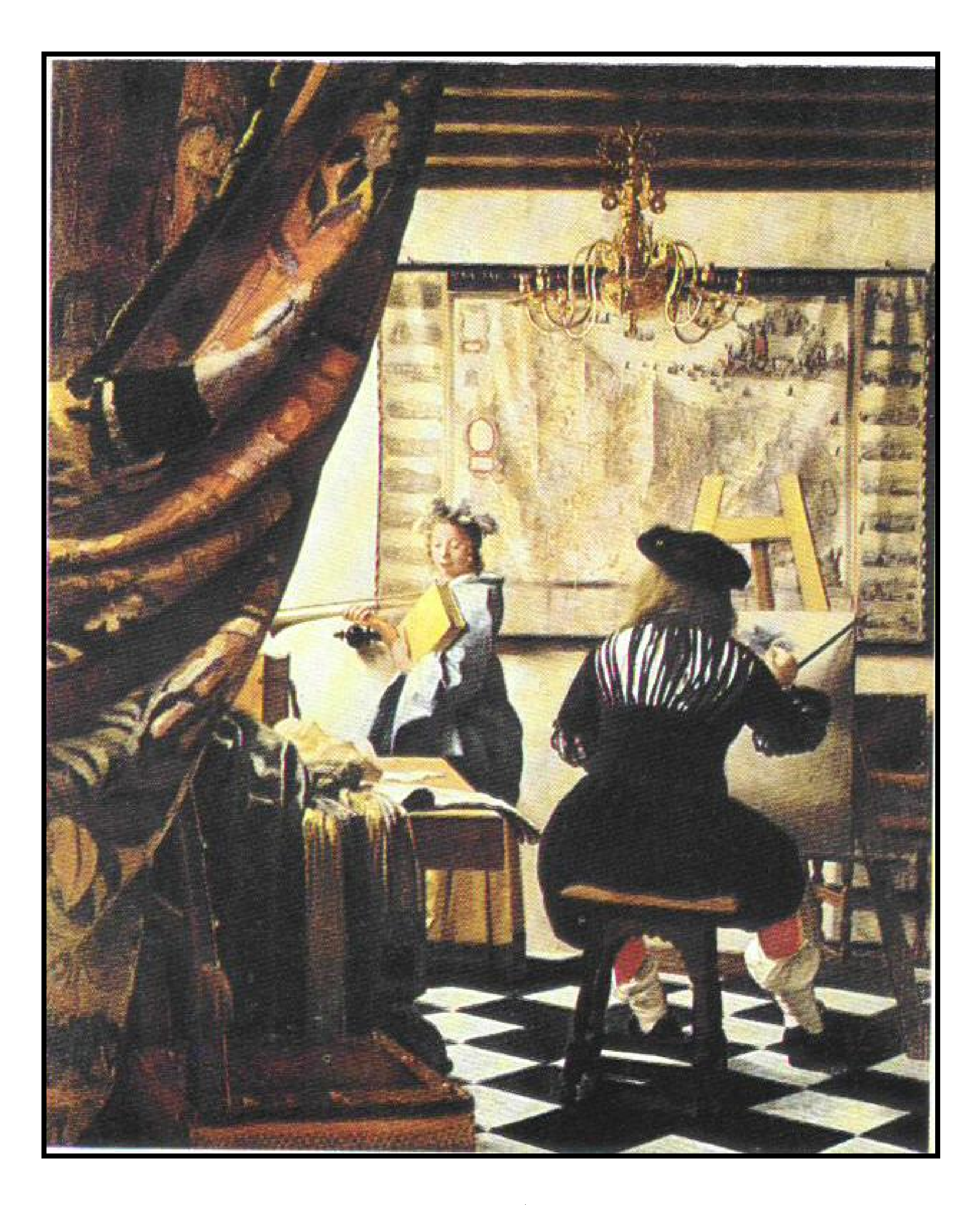
يمثل الفراغ عنصراً هام وأساسياً في الفنون بشكل عام والتصويرية بشكل خاص فعندما تجتمع عناصر الخطوط أو المسطحات والكتل تشغل حيزاً، فالحيز المحيط يسمى فراغاً ، هذا الفراغ الذي عرفه **علي (١٩٩٣م)** بأنه" نوع من أنواع الشكل ، فهو ليس بشيء مختلف عن الشكل بحيث يسهل فيه الحركة " [ص٣٠]ويعرفه **رياض (١٩٩٥م)** بأنة "الحيز المحيط بالشكل ،فالشكل يعتبر الكيان الموجب والفراغ الكيان السالب المكمل للشكل "[ص١٥٨].

والفراغ في فن التصوير عبارة عن مساحة مسطحة يراها **الصبحي (١٩٩٥م)** على أنها " السطح الفعلي الذي يمتد طبيعياً في فن التصوير وهو سطح ثنائي البعد لديه ارتفاع واتساع ولكن لا عمق فيه يُدعى بالفراغ الزخرفي ، فإذا بدأنا بقطعه وتجزئته وإعادة ترتيب الفراغ الزخرفي إلى وحدات أصغر لإحداث خداع العمق فيسمى بالفراغ ثلاثي البعد ، لذا فإن فراغ الصورة إذا كان مجرد فراغ محصور بين مساحة طول وعرض دون محاولة الإيهام بالعمق يطلق عليه فراغ ثنائي البعد أما إذا كان فراغاً يمثل العمق بالإضافة إلى الطول والعرض فهو فراغ ثلاثي الأبعاد". [ص ٧٣-٧٤] .

كما أن الفراغ في التصوير يساعد على خلق نوع من الواقع الفني يعكس عالم الحقيقة ويقوم بتوحيد العمل الفني و ترابطها وله مدلولات عديدة ذكرها **رياض (١٩٩٥م)** بأن للفراغ مدلول مكاني وزماني ، فالمدلول المكاني يكون الفراغ فيه علوي أو خلفي أو أمامي فالفراغ الأمامي يقوي الإحساس بالحركة واتجاهها وإذا كان علوياً يوحي باستمرار الحركة نحو الأمام أو بالثبات وغيرها من المدلولات التي يريد تحقيقها الفنان". [ص١٥٨-١٦٠] وفي نظر الباحثة يمكن التحكم بالزمن في الفراغ بالضوء والظل بامتداد الظل أو قصره أو بانتشار الضوء في فراغ اللوحة أو سقوطه في منطقة محدودة . أما بالنسبة لعلاقة الفراغ بالمنظور فقد ذكره **مايرز (١٩٩٤م)**على أن المنظور أحد العوامل التي لها تأثير قوي في إيجاد الفراغ بالنسبة للتصوير بجميع أنواعه ويدعى فراغ ثلاثي الأبعاد وينقسم الفراغ إلى ثلاث أقسام :١) فراغ منتظم داخلي . يجعل عناصر اللوحة تتخذ أهمية معينة في حيز مكاني محدد سماه مايرز بالفراغ المنتظم والذي ظهر في أحد أعمال الفنان فيرمير شكل (٤٠).

٢) فراغ محدد بحيث يتجه نحو نقطة معينة.. نجده في المنظور الخطي والمتلاشي حيث يتجه الفراغ المحدد نحو نقطة التلاشي. كما هو في الشكل(١٥) للفنان روفائيل – مدرسة أثينا.

٣) فراغ لا نهائي خارجي. ويعتبر فراغ غير محدد بحيث يمتد الفراغ تجاه الخلف دون تحديد نقطة أو مستوى معين ، وقد يتجه امتداد الفراغ إلى الداخل و إلى الخارج فإذا أمتد إلى الخارج فيظهر الفراغ بأنه لا نهائي حيث تتحرك فيه الأشكال تحت قوى محركة للخيال التصويري.



شكل (٤٠)
لوحة للفنان جان فريمر بعنوان ـ الفنان في مرسمه ـ ١٦٦٥م
توضح الفراغ الداخلي
عطيه (٢٠٠٠م) ، ص٢٠٤

ويمكن توظيف الفراغ في المنظور إما بشكل ثنائي البعد أو بشكل ثلاثي البعد عند دمج المنظور المسطح والمنظور المجسم ، والاستفادة منه كدلاله مكانية أو زمانية فمثلاً في المنظور الفكري يمكن توظيف نوعين من الفراغ المسطح والفراغ المجسم وكذلك فراغ أمامي وخلفي أو علوي وذلك للجمع بين عدة أمكنه وأزمنة ، ويمكن توظيف فراغ ثلاثي الأبعاد بالجمع بين فراغ داخلي محدد أو غير محدد وخارجي لانهائي عند دمج نوعين من المنظور الخطي بفراغ داخلي محدد بنقطة هروب مع منظور روحي بتكرار العناصر الذي يوحي بفراغ لانهائي خارج اللوحة.

٢- **علاقة المنظور بالعلاقات التشكيلية:**

أ- من حيث التداخل و التراكب (Overlap and tectonic): يرى كل من **رياض (١٩٩٥م)** و**شوقي (٢٠٠٢م)** أن " التراكب أو التداخل في الأعمال الثنائية الأبعاد يمكن أن تكون ذو دلالة فراغية إذا كان مصحوباً بدلالات أخرى أي مصحوباً بالتباين والتدرج في الحجم ".[ص٤٢١- ١٠٦] أما **الصبحي (١٩٩٥م)** عرف التداخل " بأنه عندما يمر شكلان من خلال بعضهما البعض ، بحيث يبرز أحدهما من الجهة الأخرى فإنه يعطي مظهراً واضحاً للأوضاع المكانية للعناصر ومن الممكن أن ينتج خداعاً لكل من الفراغ الضحل والعميق " [ص٥٤] ، بالإضافة إلى أنه يثير الإحساس بالعمق كما في الشكل (٤١)، ولا يكون التراكب في المنظور عبارة عن مجرد تلامس للحدود الخارجية إلا إذا وُحِّدَ خط الأفق واختلف في الارتفاع .

وهناك أنواع مختلفة من التراكب ذكرها **شوقي (٢٠٠٢م)** فيما يلي:

١) تراكب كامل ، بحيث يظهر الأشكال الكاملة في المقدمة والأخرى في العمق .

٢) تراكب جزئي ، تتراكب فيه العناصر بحيث تنحصر في زاوية واحدة كما تتراكب المكعبات في زاوية واحدة .[ص١٠٦]

وأضاف **الصبحي (١٩٩٥م)** نوعين من التراكب لما سبق:

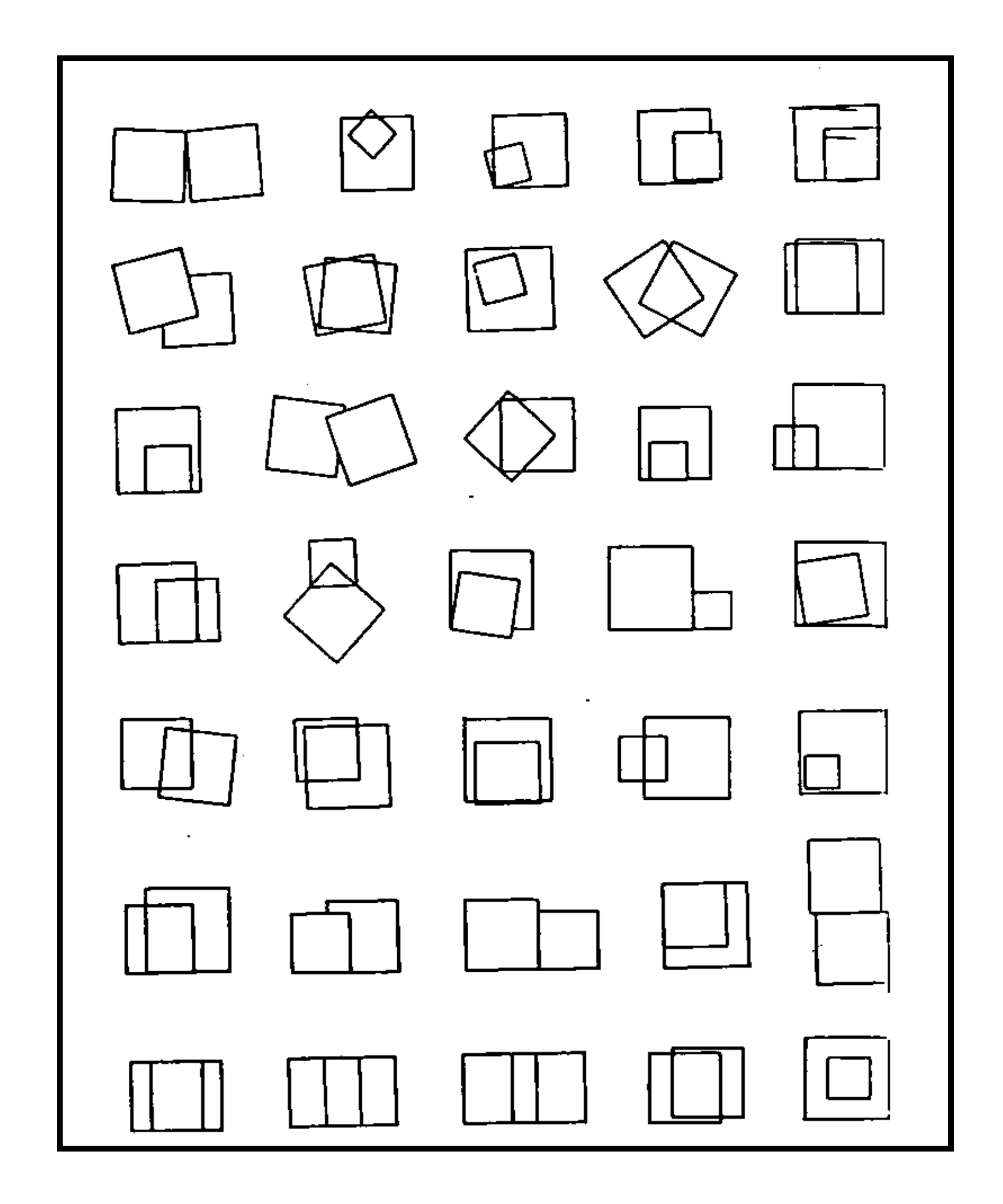
٣) تراكب معتم وهو تراكب الأشكال سواء أكانت مسطحة أو مجسمة يحجب الأقرب منها الشكل الأبعد وهذا تعتبره الباحثة تراكب كامل معتم .

٤) تراكب شفاف فيه المناطق المشتركة من العناصر المتراكبة تكون غامضة عند رؤيتها، وإذا استمرت رؤيتنا لها من خلف العناصر الأمامية يظهر لنا إحساس بالشفافية، كما في أعمال المدرسة التكعيبية والمستقبلية. [ص٥٢]. وهي من وجهة نظر الباحثة تراكب جزئي شفاف كما في الشكل (٤٢).



شكل (٤١)
لوحة للفنان فرناند ليجيه بعنوان - زهور صفراء في آنية زرقاء-
يوضح أن التراكب يثير الإحساس بالعمق

البسيوني (١٩٩٤م) ، ص٢٧١



شكل(٤٢)
يوضح أمثلة عن أشكال التراكب والتداخل

شوقي (٢٠٠١م)، ص١٦٢

كما للتراكب والتداخل أهمية نذكرها فيما يلي :

١- التراكب يحقق وحدة التكوين من خلال التجميع البصري للوحدات لتقوية العلاقة بينهما.
٢- التراكب يعمل على إزالة التوتر Tension الذي يؤثر في النفس حين نرى وحدات بصرية متفرقة ومتعددة تتطلب الربط بينها
٣- التراكب يثير إحساساً بالعمق الفراغي.

وله سلبيات منها :

١- يُميز إحدى الوحدات البصرية على وحدة أخرى فيعطي الأولوية لتلك التي تتراكب على الأخرى .
٢- قد يصعب إدراك الأشكال وذلك عندما يجمع بين وحدتين بصريتين مستقلتين خاصة إذا وضعت إحدى الوحدتين في مستوى أقرب أو أبعد من الأخرى.

وترى الباحثة أنه كلما اجتمعت عدة عناصر في فراغ ثلاثي الأبعاد فإنه يقوم بتغير مظاهر وأوضاع الأشكال بترتيب لإيجاد العمق الفراغي مثل التداخل والتراكب وأضافت **روز زكي (١٩٩٥م)** أن التداخل "لا يتم فقط في الشكل بل أيضاً في اللون فالتداخل اللوني وإظهار الشفافية يمثل البعد الثالث في العمل الفني "[ص٦٨]

ويمكن الاستفادة من التداخل والتراكب عند توظيف نوعين أو أكثر من أنواع المنظور فمثلا يمكن توظيف منظور روحي بإضافة عناصر محورة ومجردة مع عناصر المنظور الواقعي بأي شكل من أشكال التداخل والتراكب بينهما كعلاقة بين منظورين لإنتاج منظور مستحدث وكذلك يمكن دمج منظور مجسم مع منظور مسطح في عمل فني واحدة بتراكب جزئي أو تراكب كامل كتوظيف جديد للمنظور في العمل الفني.

ب- من حيث الاستمرارية والإغلاق:

١) الاستمرارية (Continuity) :

عرفتها **خديجة متولي(١٤١٦هـ)** بأن الاستمرارية "هي استمرارية حركة عين المشاهد خلال العمل بسلاسة من عنصر لآخر عن طريق توزيع المفردات بشكل دقيق "[ص١٨٧] . كما ذكر شوقي (٢٠٠٢م) " بأنها عناصر الرؤية التي تسمح للخطوط والمنحنيات أو الحركات بالاستمرار في اتجاه مستقر تميل العين إلى تجميعها مع بعضها " [ص٨٧] كما في شكل (١٣) الذي تظهر فيه السكة الحديدية بمنظور خطي

متوازي حيث تجتمع عند نقطة التلاشي ، ويستمر إلى فراغ لا نهائي إلى الخارج عند مقدمة اللوحة .

٢)**الإغلاق (Closure)**: عرف **خير الله (١٩٧٤م)** قانون الإغلاق على"أنه تسعى الأشكال غير المكتملة إلى اتخاذ صفة الاكتمال وذلك للوصول إلى حالة الثبات الإدراكي "[ص٢٠٨] أما **شوقي (٢٠٠٢م)** فعرفها على أنها" العناصر التي تحصر بينها مسافة من شأنها أن تشاهد كوحدة واحدة " [ص٨٨]. وهو عنصر إدراكي إرتبط بنظرية الجشتالت التي ترى أننا ندرك الأشياء في كليات تقرب الشكل إلى الشكل المدرك إرتباطاً بخلفية الفرد (كالخبرة السابقة والمهارات المكتسبة وغيرها الذي يعني لجوء المشاهد إلى إكمال الأشكال والوحدات الناقصة ، وله دور إيجابي في مساعدة العين على تجميع أجزاء الأشكال في وحدة واحدة رغم بعد المسافة بينها. ويمكن تحقيق ذلك في المنظورفهو يقوم بغلق الفراغ عند نقطة التلاشي ويمكن التعبير عن الاستمرار وكذلك عن الإغلاق حسب توظيف العناصر في الفراغ المحدد أو اللانهائي من وجهة نظر ممارس الفن .

كما تستنتج الباحثة مما ذكر سابقاً أنه عند توظيف المنظور داخل الفراغ المحدود للوحة يمكن أن تتحقق الاستمرارية بتوزيع المناظير في سلسلة مترابطة بحيث تتجه كل أنواع المنظور في اتجاه واحد يسمح للعين برؤية العلاقات التي تجمعها واستمرارها في الفراغ المحدود أو في الفراغ اللانهائي عند نقطة معينه ، أما الإغلاق فيمكن تحقيقه بتوظيف طريقة التكامل بين منظورين أو أكثر كأن ندمج بين منظور واقعي ومنظور خيالي وكذلك الدمج بين منظور مسطح لعناصر مع منظور مجسم لنفس العناصر أو عناصر جديدة ، أو بين المنظور الواقعي مع المنظور التجريدي والمسطح بحيث أن الأجزاء تكمل بعضها البعض بتداخلها وتراكبها للحصول على التناغم في توظيف المنظور داخل العمل الفني.

<u>٣- علاقة المنظور بالقيم الجمالية في اللوحة:</u>

<u>أ- من حيث التكرار (Repetition):</u> عرفته **خديجة متولي(١٤١٦هـ)** على أنه" تكرار المفردات بشكل يجعلها ذات علاقة مشتركة ومتحدة في التصميم ويكون التكرار عن طريق اللون أو الشكل أو الاتجاه "[ص١٨٧]، في حين ذكره **شوقي (٢٠٠١م)** أن التكرار"هو استثمار أكثر من شكل في بناء صيغ مجرده أو تمثيلية قائمة على توظيف الشكل أو تلك الأشكال خلال ترديدات دون خروج ظاهر عن الأصل أي فقدان الشكل خصائصه البنائية "[ص١٧٢]. والتكرار مقسم إلى أنواع متعددة

ذكرتها **خديجة متولي(١٤١٦هـ)** وتستعرض منها الباحثة ما يفيد نقطة البحث الحالي فيما يلي :

النوع الأول ويضم :

١) تكرار متتابع متصل أو منفصل.

٢) تكرار متبادل.

٣) تكرار هرمي.

٤) تكرار غير منتظم .

والنوع الثاني يشتمل :

١) تكرار متداخل .

٢) تكرار بالتكبير أو التصغير.

٣) تكرار تدريجي منتظم .

٤) تكرار مروحي .

٥) تكرار بالاستطالة .

والنوع الثالث :وهو تكرار متغير الاتجاهات (متماثل أو غير متماثل).

والنوع الرابع: وهو تكرار مركزي أو منتظم أو غير منتظم .

والنوع الخامس:وهو تكرار متلاحم أو تكرار مركب.[ص٢١٩-٢٢٠]

مثال على التكرار الشكلين (٤٣) و(٤٤)

وتتفق الباحثة مع ما ذكر سابقاً بأن التكرار معناه التأكيد على العنصر وعلى حركته، وترى أن توظيف التكرار في المنظور يتميز بالتنوع والتنوع يعني الإيقاع فتوظيف المنظور يحول التكرار إلي تنوع في حجم العنصر وفي لونه وفي ضوءه وظلة فالتنوع والتكرار صفتان متلازمتان في المنظور ويتم تطبيقه في توظيفات المنظور في العمل الفني بالخروج عن المألوف في المنظور الزخرفي والمنظور اللولبي من خلال تكرار العناصر مثلا مع الزخارف بالتكبير والتصغير والاستطالة، كذلك يمكن استخدام نوعين أو أكثر من أنواع التكرارات بدمجها وتداخلها وإيجاد علاقات بينهما تجعل منه توظيف متميز بالتنوع والترابط.

ت-**من حيث الإيقاع (Rhythm):**

يرتبط الإيقاع بالتكرار، فقد عرفة **رياض (١٩٩٥م)** بأنه" تكرار الكتل أو المساحات، تكراراً ينشأ عنة وحدات قد تكون متماثلة تماماً أو تكون مختلفة ، متقاربة أو متباعدة ، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات " [ص١٨١].

كما قصد به **شوقي (٢٠٠١م)** "أنه تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني ، قد تكون فواصل بين نقط أو خطوط ومساحات أو أشكال وألوان أو ترتيب درجاتها أو تنظيم اتجاهاتها " ص١٦٩ . ويضيف "أن الإيقاع بصورة المتعددة مصطلح يعني تردد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير "ص١٧٠ .ولقد أشار **رياض (١٩٩٥م)** في تعريفه الأول أن هناك عنصران أساسيان في التصوير للبعد الثالث الفراغي هما:

١- الوحدات وهي العنصر الإيجابي .

٢- الفترات وهي العنصر السلبي . وهما يشكلان الإيقاع .

وذكر أن للإيقاع مراتب في النقاط التالية :

ا) إيقاع رتيب :عندما تتشابه كل من الوحدات والفترات تشابه تام في جميع الأوجه كالشكل والحجم والموقع باستثناء اللون المختلف .

ب) إيقاع غير رتيب : تشابه جميع الوحدات مع بعضها وجميع الفترات مع بعضها وتختلف فقط في كلا من الوحدات عن الفترات شكلاً أو حجماً أو لوناً .

ج) إيقاع حر : هو الاختلاف التام في شكل الوحدات وفي الفترات عن بعضها اختلاف تام ويقع هذا الإيقاع في مرتبتين هما :*إيقاع حر يحكمه إدراك عقلي فني تكون الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول .

*إيقاع حر عشوائي ، تكون الوحدات والفترات مرتبه عشوائياً.

د) إيقاع متناقص أو متنازل :يقصد به تناقص حجم الوحدات تدريجياً وثبات حجم الفترات أو العكس أو كلاهما معاً .

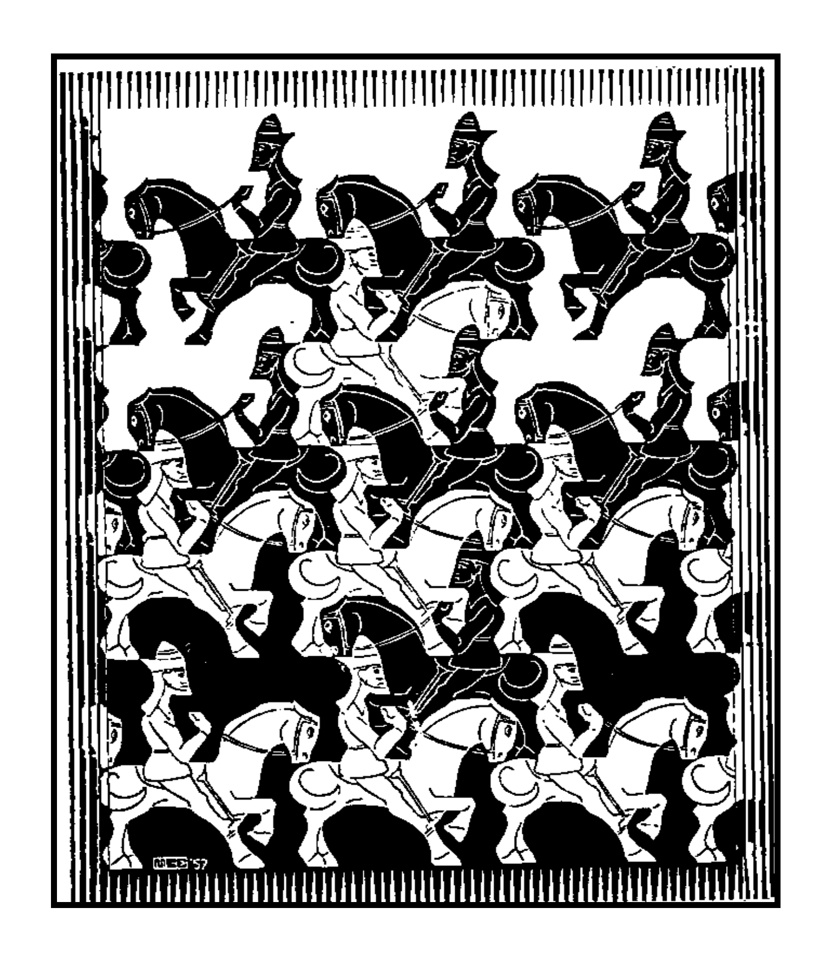
و) إيقاع متزايد متصاعد : يقصد به زيادة حجم الوحدات تدريجياً مع ثبات حجم الفترات أو العكس أو كلاهما يتزايد تدريجياً معاً .ص١٨١- ١٨٤

وهناك إيقاع من حيث النظام ذكرته **خديجة متولي(١٤١٦)**في الأنواع التالية :

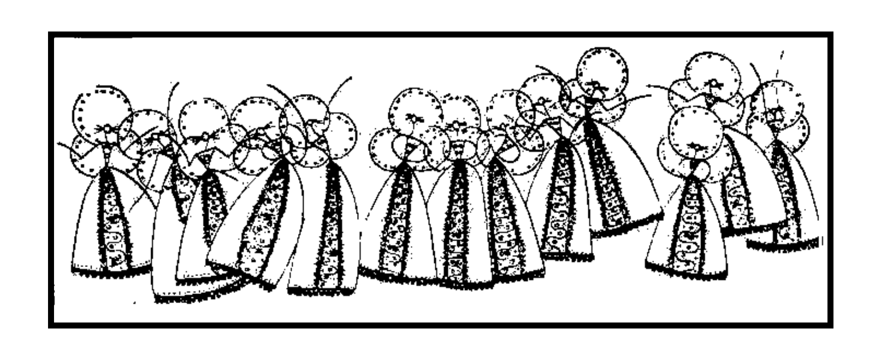
١) إيقاع أفقي .   ٢) إيقاع رأسي .

٣) إيقاع مائل .   ٤) إيقاع حر . ص٢١٤

يشير البحث أنه يمكن توظيف الإيقاع في أي نوع من أنواع المنظور ويمكن توظيف إيقاعات متعددة في العمل الفني ليكسب اللوحة حركة وحيوية ويظهر ذلك في الدمج بين نوعين مختلفين من المنظور ليتحقق الإيقاع من التنوع في توظيفات المنظور بشكل مقبول من خلال الشكل أو الحجم أو اللون بالاختلاف التام بين نوعين وترتيبها وشكل (٢٧) السابق يظهر فيه إيقاع رأسي وإيقاع أفقي وإيقاع حر في تكراره للشكل .



شكل (٤٣)
يوضح التكرار المتبادل الشطرنجي
شوقي (٢٠٠١م)، ص٤٩



شكل (٤٤)
يوضح التكرار غير منتظم
رياض (١٩٩٥م) ، ص١٣٢

ج- من حيث الحركة (Movement):

تعتبر الحركة إحدى مظاهر التكوين الفني في العمل الفني التي تمثل التحول بين مظهر السكون والحركة لإضافة عنصر الحيوية والإيقاع المنتشر ممثلاً الحياة العصرية الواقعية بتحقيق مبدأ عبر الزمان والمكان . فالحركة تعتبر مثير بصري عرفه **رياض (١٩٩٥م)** بأنه فعل ينطوي على تغيير يقابله رد فعل ليس من اللازم أن يكون هو الآخر على هيئة حركة ملموسة بل قد يكون رد فعل داخلي على شكل أحاسيس، فالحركة قد تشير إلى قرب وقوع خطر ، أو توقع خبر سار، وكلاهما أمران يثيران الأحاسيس،وعبارة عن تغيير مكاني للشيء في اللوحة المسطحة الثنائية الأبعاد يرتبط بإدراكه في فراغ ثلاثي الأبعاد " [ص٤٤٧] .

و يظهر ارتباط الحركة بالمكان والزمان في أنه إذا تحرك شكل عبارة عن كتلة فإنه يحتاج إلى مساحة مكانية وحركته في هذه المساحة لها سرعة مرتبطة بزمن يتغير كلما زاد تحركه. كما ذكرها **منصور(٢٠٠٢م)** على أنها" هي التغيير المتصل الذي يطرأ على وضع الجسم في مكان من جهة ما هو تابع للزمان ، فلكل حركة إذاً زمان لأن الجسم المتحرك لا يشغل مكانين في زمان واحد ، ولها سرعة هي النسبة بين المسافة التي يقطعها الجسم المتحرك والزمن اللازم لقطعها ومبدأ كمية الحركة هو الكتلة في السرعة ،أي أن الحركة تتطلب حدوث تغير في المكان يستغرق زمناً معيناً ولكي يحدث هذا التغير لابد من قوى معينة تؤدي إليه"[ص٧] .

فهناك نوعان من الحركة: ١) حركة تقديرية ساكنة

٢) حركة فعلية مدركة

والحركة التي يمكن تحقيقها في العمل الفني هو النوع الأول وهي حركة تقديرية ساكنه بطريقة تمثيلية إيهامية لحركة الشكل في المنظور، وتجد الباحثة ذلك في المنظور الزخرفي أو اللولبي وفي المنظور الروحي والفكري كمثال على تحقيق الحركة والواضحة في تكرار الأشكال والعناصر واختلاف التعبيرات الفنية .

وفي كل نوع من أنواع المنظور تظهر حركة العناصر مرتبطة بإدراكنا لاتجاه العناصر في فراغ اللوحة هل حركته إلى الداخل أم إلى الخارج في الفراغ المحدود أو اللانهائي ، ففي المنظور اللوني تظهر الحركة في المكان من حيث قربه وبعده ، تقدمه إلى الأمام أو تأخره إلى الخلف وكذلك الزمن هل هو غروب أم شروق أم ظهيرة إذا كان الضوء طبيعي مباشر من الشمس .وفي هذا المجال ذكر **عبد العاطي(١٩٨١م)** "أن علاقة الحركة بالضوء توحي بالزمن ".[ص٥]

ويذكر **مايرز (١٩٩٤م)** "بأنه من خلال تغيير الحجم والمسافات في المساحة المكانية وكذلك اللون يمكن التعبير عن الحركة بتتابع الشكل وتراكبه وتداخله، كما يعتبر عنصر الحركة وسيلة للتعبير عن البعد الرابع". [ص١٥٠] وشكل (٤٥) للفنان مارسيل دوشامب بعنوان - امرأة تنزل من الدرج - مثال موضح لذلك حيث استخدم الفنان تحليل العنصر في المدرسة التكعيبية وأهتم بالزمن فكرر العنصر وهي المرأة باتجاه من الأعلى إلى الأسفل ومن اليسار إلى اليمين بتراكبها وتغير أوضاع الجسم مما أدى إلى التغير في المسافات في فراغ اللوحة لفترة زمنية محددة لينتج لنا حركة بمنظور فني خاص.

وأخيراً ترى الباحثة أنه يمكن تحقيق الحركة في توظيفات المنظور بالتغير في حجم الشكل واتجاهه والتغير في اللون بالتباين والتدرج والضوء والظل بالاقتراب والابتعاد ،وبالإمكان استخدام ذلك عند دمج نوعين من المنظور الواقعي مع الخيالي أو في المنظور الزخرفي مع المنظور الخطي وبتكرار العناصر في منظور معين وتراكبها مع منظور أخر فالتنوع بينهما كالمنظور المسطح مع المنظور المجسم نحقق الحركة في توظيفنا للمنظور ويمكن الإفادة مما سبق في أنه توظيف المنظور يمكن أن يبرز الجانب الحركي الزماني أو الجانب الحركي المكاني أو كليهما معاً.

د- من حيث السيادة (Sovereignty):

عرف **مايرز (١٩٩٤م)** السيادة " باعتبارها عنصر السيطرة في الصورة التي يبدأ منها الإيقاع الحركي وتتبعه العناصر " [ص٢٥٣- ٢٥٤] أي أن الهدف منها وحدة العناصر في العمل الفني، وقصد بها كل من رياض (١٩٩٥م) وشوقي (٢٠٠١م) أنها" النواة التي تبني حولها الصورة ، وهي أول ما يلفت النظر في الصورة " ص[٢٩٥]وص[١٨٩] .

وأضاف **رياض(١٩٩٥م)** "أن السيادة تتحقق عن طريق الاختلاف بين خصائص الموضوع السائد والموضوعات الأخرى المجاورة مهما كان نوع الاختلاف ". [ص٣٠٠]

كما عرفها **محمد (٢٠٠٢م)** " أن لكل عمل فني محور أو شكل غالب أو شخصية سائدة ويكون هذا من الناحية الشكلية ، أو فكرة سائدة يخضع لها كل العمل الفني وتتحرك خلاله جميع عناصره " [ص٢٦] .

وترى الباحثة أن نقطة السيادة أو المركز تهدف لجذب النظر إليها من الوهلة الأولى ثم منها ننتقل تدريجياً بين العناصر حسب أهميتها وهذه هي فائدة السيادة في العمل الفني .

أبو الخير (١٩٩٨م) ، ص٣٠٩



شكل (٤٥)
لوحة للفنان دوشامب بعنوان - إمرأة تهبط الدرج-
توضح تحقيق الحركة في المنظور

أبو الخير (١٩٩٨م) ، ص٣٠٩

كما يمكن تحقيق السيادة في العمل الفني عن طريق المنظور بعده وسائل استناداً لما ذكره **رياض (١٩٩٥م)** من أن:

١) السيادة الخطية تسيطر على غيرها من الخطوط وتتجه إلى نقطة التلاشي أو تنتشر ويميزها إما سمكها أو عددها أو نوعها أو لونها.

٢) السيادة الشكلية يكون باختلاف الشكل عن الأشكال الأخرى بالنوع أو الحجم أو اللون. وكذلك في حركته وطبقاً لما ذكره **محمد (٢٠٠٢م)** فإن الشكل هو" مركز الاهتمام وبتفرد الشكل في الفراغ عن طريق اختلاف اتجاه ونظام الحركة واختلاف كيانه المادي وخطه الخارجي وملمسه وحجمه ومساحته ولونه وكمية الضوء المسلط عليه". [ص١٣٧- ١٣٨]

ولقد فسر ذلك أنه يمكن إظهار الشكل سائداً عن طريق المبالغة في الحجم وتصغير العناصر الأخرى ، أو إظهاره في وضعية مكانية متميزة بالارتفاع أو الانخفاض،

وعن طريق تكرار الشكل الواحد تباعا داخل اللوحة بما يتماشى من الصدارة إلى الخلفية، أو إظهار الشكل عن طريق اتساع المساحة الفراغية المحيطة بالشكل، وعن طريق التمايز في الوضعية الرأسية أو الأفقية أوعن طريق التبادل بين الشكل والأرضية. [ص٥٢٦].

٣) السيادة اللونيه للشكل ، عن طريق التباين اللوني ذكر عنها **رياض (١٩٩٥م)** " أن اللون الأكثر تشبعاً يسود على اللون الأقل تشبعاً " [ص٣٠١]

ولقد أضاف **محمد (٢٠٠٢م)** "بأن زيادة شدة نصوع اللون بتركيز كمية من الضوء يعمل على سيادته مع التوافق اللوني فيما بينة وبين باقي عناصر اللوحة ". [ص١٣٧- ١٣٨]

ومثال على السيادة في اللون والحجم شكل (٤٨) الذي يوضح لوحة للفنان مارك بعنوان -غزال في الغابة-. ويكمل رياض (١٩٩٥م) أن هناك :

٤) سيادة عن طريق حدة الشكل . بأن يكون هناك شكلاً عضوياً انسيابياً محاط بمجموعة كبيرة من الأشكال الهندسية الحادة الزوايا أو العكس .

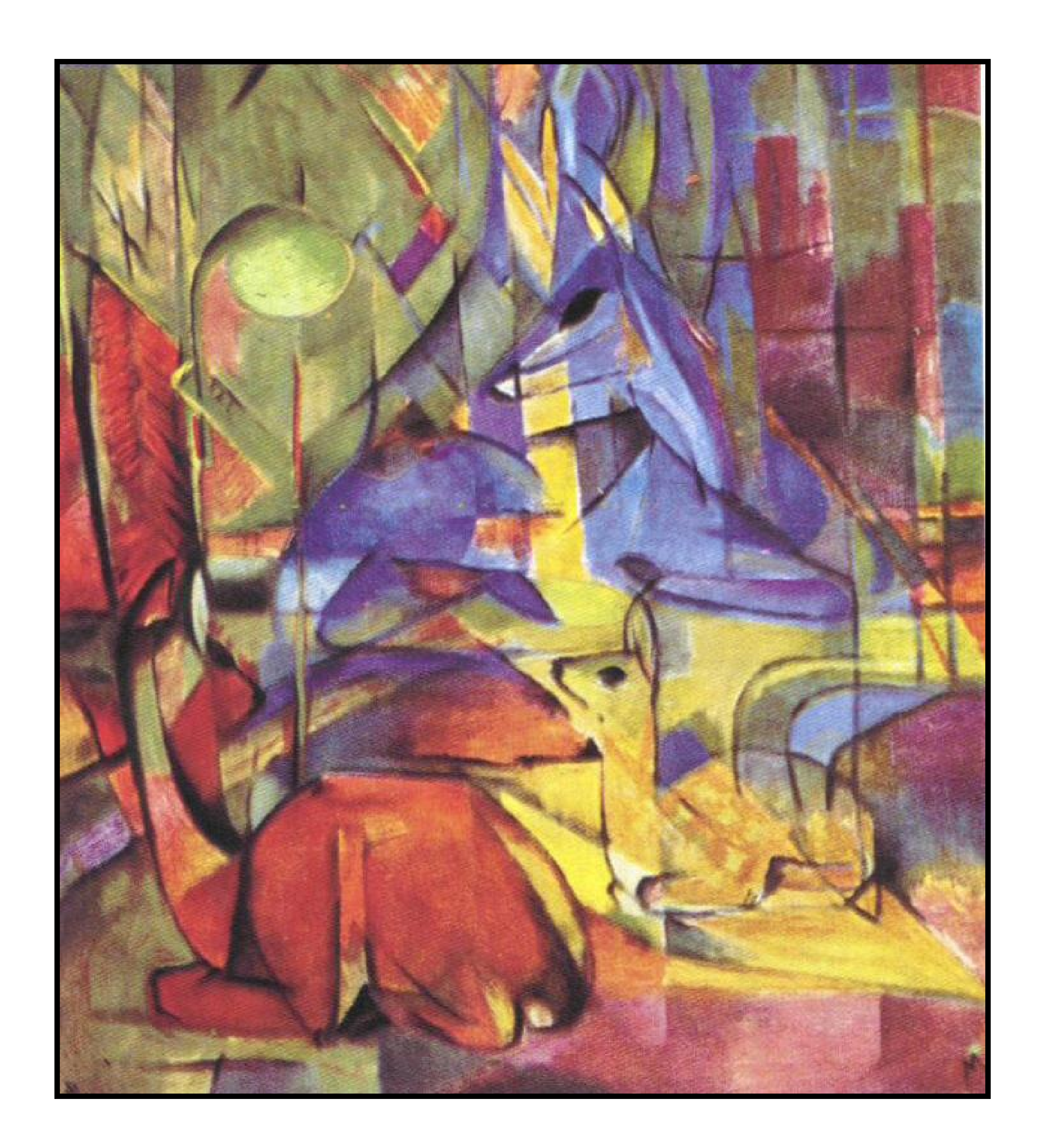
٥) سيادة الشكل عن طريق الانعزال عن ما يحيطه من عناصر ، يكون وحيد في مساحة بعيدة عن العناصر المتجمعة في باقي المساحة .

٦) سيادة الشكل عن طريق حركته أو سكونه فإذا تحرك شكل نثبت بقية الأشكال المجاورة أو ثباته وتحرك الأشكال المجاورة.

٧) السيادة بتوحيد اتجاه النظر على شكل معين بتوحيد الاتجاه الخطي أو البصري نحوه من الخارج إلى الداخل أو العكس.

٨) سيادة الشكل بحسب قربه أو بعده بوضع الشكل إما في مقدمة الصورة والأشكال الأخرى بعيدة في مؤخرة الصورة في العمق فتصبح السيادة للجسم الأقرب أو عزله في العمق مؤخرة اللوحة وبقية العناصر في مقدمتها .[ص٣٠٩وص٥٢٦]

وتفيد عنصر السيادة البحث الحالي في توظيفات المنظور في أنه يتم تحقيق السيادة مهما اختلفت الخصائص بين منظورين مختلفين دمجنا بينهما في العمل الفني بإيجاد علاقة ارتباط بينهما لإخراج عمل فني بمحور أو نقطة تهدف لجذب النظر وذلك بالحجم أو اللون أو الشكل أو عن طريق الحركة ، كما في توظيف المنظور الخطي والمنظور الانعكاسي مثلاً يتم من خلال التصغير و التكبير للعناصر إيجاد عنصر سيادة أو عن طريق تكرار العناصر واختلاف اتجاهاتها وألوانها وأحجامها نوجد عنصر سيادة وكذلك يمكننا تحقيق السيادة بأي شكل من الأشكال السابقة في توظيفات المنظور .



شكل(٤٦)
لوحة للفان مارك بعنوان- غزال في الغابة- ١٩١٩م
توضح تحقيق السيادة بالحجم واللون

البهنســـــــــي (١٩٩٨م) ، ص٣٢٦

الفـــصل الثـــــــالث

* مقدمـــــــة ....

أولاً: سمـات توظيف المنظور في فن التصوير الحـديث

ثانيـاً:مصـادرتوظيف المنظـور فـي فـن التصـوير الحـديث

ثالثاً : توظيفـات المنظور في مدارس التصوير الحـديثة

مقدمة:

يمتاز الفن بتنوع المفاهيم التي توضحه ، والذي ظهر في تعدد تعاريفه من وجهة نظر بعض الفنانين وبعض علماء الجمال .

وفي هذا الشأن ذكر **الشامي (١٩٩٠م)** عن الروائي الروسي تولستوي أن الفن هو ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين ، بطريقة شعورية إرادية مستعملاً في ذلك بعض العلاقات الخارجية ، أما المثال رودان الذي يقول إن الفن هو التأمل ، و متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ، وهو أسمى رسالة للإنسان لأنه مظهر لنشاط الفكر الذي حاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا بدورنا على أن نفهمه. كما أن الفن عند علماء الجمال عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة ، وهو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات أو إنه إدراك حسي خالص وخبرة أو حرية وإبداع أو لغة وأسلوب ، كما أنه تخيل ولا واقعية أو التزام وحرية ، شكل ورمز أو شكل ومعرفة أو رمز ومعنى . ويذكر **ريد(١٩٨٥م)** أن الفن عبارة عن ترجمة للحقيقة لا بالمفاهيم ولكن بحدس الإدراك ،لا منخلال واسطة الفكر وإنما من خلال الأشكال الحسية، والفن عبارة عن اكتشاف وتأسيس لعالم جديد من الأشكال ،والشكل شيء معقول فهو تغيير وتحويل مستمر للشكل .

مما سبق تستخلص الباحثة أن ما ذكر في تعريف الفن بشكل عام يحمل في مضمونه بعض سمات الفن الحديث بشكل خاص حيث ميزته عن غيره من الفنون والتي من شأنها أن تفتح المجال للباحث للتجديد والابتكار من حيث كيفية توظيف المنظور وأفكاره وأساليبه بشكل يجعل منه فنان ذو سمات خاصة تميزه عن غيره من الفنانين، ومن هنا تتناول الباحثة تلك السمات بالاستعراض في الجزء التالي:

أولاً : سمات توظيفات المنظور في فن التصوير الحديث

ممن أهم مميزات فن التصوير الحديث أنه فن دائم التغيير ، حيث بدأ على أيدي فنانين متعددي المواهب والمستويات الفكرية مرتبطاً باهتمامات وحاجات هؤلاء الفنانين والمتلقين في وقت واحد ، فإن توظيف المنظور في التصوير الحديث يخضع لقواعد وقوانين وفكر ورؤى الفنان الذاتية والتي تحمل حرية وإبداع وتجديد للمنظور التقليدي من قبل الفنان المعاصر ، لذا يتفق البحث الحالي مع **رضا (١٩٩٠م)** في قوله أن توظيف الفنان للمنظور في الفن الحديث تميز بالحرية الإبداعية والتخلي عن

الرؤية البصرية وتبني رؤية فكرية و فنية خاصة به وحرية نابعة من قدرة الفنان على خلق عالم جديد مخالف للطبيعة بالمزج بين الحقيقة والخيال التي تعيش في عقل الفنان فيخلق واقع جديد من خلال أبعاد منظوره التخيلي ، وتعتبر بذلك حرية معبرة عن أصالة الفكرة ، مما يدل على اختلاف المنظور الفكري باختلاف الأزمنة والأمكنة ، وذلك التغير في توظيف المنظور يدل على أن الفن هو علم تغيير الحياة . وقد إرتبطت سمات توظيفات المنظور في الفن الحديث بصفة خاصة بسمات الفن الحديث بشكل عام والتي ذكرها **السمري (١٩٩٦م)** بأن كل فنان لا يسجل مظاهر الطبيعة ولا ينحى منحى وصفياً بل يتجه اتجاها خاصاً به، لذلك لا تجمعهم وحدة عامة تجعل إنتاجهم مألوفاً للجماهير ، فقد يلجأ للطبيعة أو إلى التقاليد أو كليهما معاً ولكنه لا ينتج شيء مطابق لأي منهما فهو يسعى باستمرار لكشف رؤية جديدة مبتكرة ، ويمثل الأشياء تمثيل رمزي فيحطم الشكل البصري ويدمر العلاقات الجمالية بالمفهوم الكلاسيكي لإيجاد مفهوم جمالي إبداعي ، ويضيف أن الحرية الفكرية والإبداعية تجعل الإنتاج أصيلاً.

وقد إتفقت وجهة نظر الباحثة بمفهومه الذي يشكل جانباً هاماً مما يدل على أن توظيف المنظور يتسم مع التزامه بالموضوعات المطروحة في الحياة وفي العلم والتكنولوجيا بالتطور الفكري بأنه أصيل في أسلوب تعبير الفنان الخاص به وتوظيفه للعلاقات المتميزة وهذا ما تراه الباحثة في ارتباط الأصالة بالالتزام. وتضيف أن الفنان في فن التصوير الحديث أتجه إلى توظيف المنظور باتجاهات متعددة في اللوحة حيث أنه استطاع أن يخفي دلائل الأشكال والعناصر لتصبح رموز ذو معاني متعددة الصيغ في إطار رؤى متعددة العلاقات بأسلوب متجدد من خلال أعادة صياغة موضوعاته المستوحاة من مصادر طبيعية في عملية إبتكارية غير مألوفة تفسيراً لما ذكره **عبد الحميد (١٩٩٩م)** في أنه بظهور آلة التصوير الفوتوغرافي عام ١٨٥٠م تحررت اللوحة من دورها الخاص المتمثل في رسم بورتريهات وصور تتجلى على نحو بارز في فكرة المنظور ذو القواعد الرياضية التي جعلت الفنانين يلجئون إلى البحث عن الحرية الشخصية في الاختيار للتعبير عن التطور في النظريات والعلوم والتكنولوجيا كي تتطور اللوحة بالتغير الدائم والتبادل السريع في الأفكار للحصول على الحرية في ابتكار لغة بصرية خاصة وإجراء عمليات التجريب بحرية للحصول على رؤى فنية جديدة.

ويتسم توظيف المنظور في مجال التصوير الحديث بالخيال وتعدد الرؤى كما ذكره **نصر (١٩٨٤م)** في قوله" أن الخيال يثير قدرة لانهائية على إبداع صور غير قابلة في الانتهاء وأن الجدة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال الذي يتمثل في التأليف التركيبي " ص١١. كما أكد **البسيوني (١٩٩٤م)** هذا المفهوم بقوله أن الخيال يعتبر من أهم الخصائص التي تميز عملاً فنياً تشكيلياً عن أخر، والمدرسة السريالية هي أكثر المدارس السريالية عناية بالخيال كما أن تعدد الرؤى من مكتشفات الفن الحديث التي تميزت بها التجربة الخيالية.

ويتفق البحث مع كلاهما في أن الفن الحديث في توظيفه للمنظور قام بالجمع بين الواقع والخيال لأن الخيال يتم باسترجاع صور عديدة للواقع ثم دمجها في مخيلة الفنان بطريقة تناسب مع فكره التركيبي والعلاقات الذهنية المتعددة لإنتاج وتوظيف منظوره الفكري والبصري والفني الذي يتميز بالجدة والابتكار وهذا الخيال يعتبر نتيجة للحرية الفردية التي عبر عنها **منصور (٢٠٠٢م)** بأنها حرية جاءت نتيجة للنهضة العلمية التي أخضعت كل شيء للعلم حيث تتصل بحياة الإنسان وتتصل بالكون وجميعها خاضعة للتفسيرات العلمية ، فأصبح للفن أسس علمية وتفسيرات مماثلة كما هو الحال في المدارس الفنية المختلفة في العصر الحديث.

ويشير البحث أنه مهما تميز فن التصوير الحديث بالجدة والابتكار و تعدد الرؤى في توظيفه للمنظور إلا أنه لم يكن بعيداً عن الأسس العلمية وقوانين المنظور ويظهر ذلك أن هناك بعض الباحثين في مجال الفن قاموا باختبار بعض المعايير والقواعد على أعمال كبار الفنانين للتحقق من تطبيقهم لها بهدف الإجابة على عدة تساؤلات من حيث هل تصلح قواعد وقوانين المنظور للحكم على كافة المذاهب الفنية الحديثة أو أي مذهب فني مستحدث ،وهل تقيد فكرهم أم لا؟ وجاءت الإجابة على هذه التساؤلات فيما ذكره **رياض (١٩٩٥م).** في النقاط التالية :

أ) أن قواعد التكوين قد استلهمت من الطبيعة التي تسيطر على إدراكنا وأحاسيسنا والخروج عنها يعد انحراف وبعداً عن المألوف.
ب) أنه عند وصول الفنان لمرحلة النضوج الكامل باستيعابه القواعد يستطيع أن يضع لنفسه أسلوب جديد نابع من رؤيته المتفردة ، فيعتبر هذه القواعد ليست قيوداً تحول دون تطور تفكيره وعند تتبع تاريخ المذاهب الفنية الحديثة نجد أن روادها بدؤوا أعمالهم وفق المنهج الكلاسيكي ثم طوروا فكرهم الفني دون البعد عن القواعد أمثال ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو وبيكاسو ودالي. ص٤٨

و مما سبق ذكره تستنتج الباحثة سمات توظيف المنظور في الفن الحديث وتلخصها في النقاط التالية :

١- التنوع والتجدد والتغير.
٢- حرية التعبير والفكر والإبداع.
٣- تعدد الرؤية الفنية .
٤- التجربة الخيالية و الإبتكارية.

ثانياً : مصادر توظيف المنظور في فن التصوير الحديث

إذا كانت المدارس الفنية الحديثة تعتبر فن حر وأصيل فإن كل فن حديث له مصادر فنية طبيعية وفكرية وعلمية ، لأنه فن يستمد موضوعاته من مصادر متعددة للأشكال ومن ثقافات سابقة ومعاصرة وأصول قديمة وقوانين حديثة يدمج الفنان بينها بعلاقات جديدة ، بالنسبة للفنون القديمة فقد ذكر **رضا(١٩٩٠م)** " أن الفن المصري القديم الذي مَثّلَ السرمدية في أبو الهول ،اتخذه السرياليون مصدراً لهم ، وكذلك أخذ التكعيبيون فنون الشرق الصيني كمصدر لهم"[ص٩٥]

وفي هذا المجال يتفق البحث مع ما ذكره **أبو الخير (١٩٩٨م)** في قوله أن الفن الكلاسيكي استمد أصوله من قوانين الفن الإغريقي القديم المثالية ، أما الفن الواقع ي والرومانتيكي فهي من الحياة الواقعية البسيطة ووجدان وخيال الفنان والمشاعر الإنسانية . فالأول يظهر فيه المنظور الهندسي الخطي والثاني المنظور الطبيعي ،والفنون الانطباعية والتأثيرية مصدرها النظريات الحديثة في تحليل الضوء وكذلك الفن الوحشي في تحليل الألوان كالمنظور اللوني ، أما الحركة التكعيبية من الفنون الزنجية الإفريقية والفنون البدائية فأبتكر منظور جديد تكعيبي تميزت الحركة بها ،والمستقبلية عكس ذلك مصادرها كل حديث من علم التركيب وتحليل بناء الصورة المرتبط بعلم الحركة باكتشاف الآلة فمثله في منظور حركي وكلاهما يبحثان في غير المألوف .أما الحركة الدادية فأصلها رفض القواعد والأعراف والقيم الثابتة والإنجازات الإنسانية ومصادرها (القاذورات والمستهلكات والفضلات)، والحركة السريالية مصدرها الفكري أفكار عالم النفس الشهير سيجموند فرويد الذي رأى أن اللاشعور في الإنسان له الكيان الأكبر في حياته، كالخيال المتدفق أو الأحلام والرموز فصور الأشكال الواقعية في مكان غريب فدمجوا أكثر من منظور ليوجدوا منظور ازدواجي ، وأخيراً الحركة التجريدية مصدرها الطبيعة والصناعة والعلم والتكنولوجيا ، واللاشعور والحروب .

ومن هنا يمكن ذكر أمثلة لتوظيف المنظور في مجال التصوير الحديث فالفنون البدائية والفطرية تشير إلى صور فكرية أكثر من تمثيلها للواقع ونجد ذلك الاهتمام عند الفنان جوجان الذي توصل إلى فهم قيمة التعبير عن الأحاسيس والمشاعر بالألوان القوية ، والفنون الشرقية تبنتها المدرسة الوحشية في السعي وراء الضوء الساطع والألوان القوية الغير ممزوجة والخطوط الصريحة وتبسيط الأشكال كما في أعمال ماتيس . أما التعبير الفطري عند الأطفال المعروف بمنظور الأطفال الذي يعكس المشاعر والانفعالات النقية بصفة العمومية والشمول والتدليل على الأشكال بملامحها وليس بمحاكاة الشكل كما في الفن الانطباعي والتأثيري عند الفنان فان جوخ ، أما الفنان سيزان فقد اتخذ الفن الزنجي كمصدر يقوم بتحويل الشكل إلى مساحات هندسية مجزأه في طابع من الاختزال والتبسيط وتأثر الفنان بيكاسو بالنحت الزنجي لبناء التصور الهندسي للشكل الآدمي ، أما المستقبلية والتجريدية فمصادرها الكشوف العلمية كما استفاد من أفكار الفنان المسلم في التجريد في منظوره الروحي.

ومما سبق فإن الباحثة تربط المصادر المتعددة للفن الحديث بتعدد توظيفات المنظور من خلال ما بها من علاقات فنية مثل التحوير والتحليل والتركيب وصياغتها حسب الرؤية الذاتية فكرياً وبصرياً وفنياً للفنان لابتداع لوحات تصويرية مختلفة التوظيفات في المنظور . ولقد قامت الباحثة باستخلاص مصادر توظيف المنظور باختلاف أنواعه في تصوير الفن الحديث كما في النقاط التالية:

١- الفن الإغريقي القديم مصدر لمنظور المدرسة الكلاسيكية.
٢- الواقعية البسيطة ووجدان الفنان مصدر لمنظور الفن الواقعي والرومانتيكي.
٣- النظريات الحديثة في تحليل الضوء مصدر لمنظور الفن الانطباعي التأثيري.
٤- نظريات اللون مصدر لمنظور الفن الوحشي.
٥- الفنون الزنجية والبدائية والفنون الصينية مصدر لمنظور الفن التكعيبي.
٦- الفن الإسلامي مصدر لمنظور الفن التجريدي.
٧- النظريات العلمية الحديثة كعلم تحليل الصورة والتركيب وعلم الحركة مصدر لمنظور المدرسة المستقبلية.
٨- رفض القواعد والقوانين والنظريات العلمية مصدر لمنظور الفنون الدادية.
٩- علم اللاشعور والفن المصري القديم مصدر لمنظور الفن السريالي.

بذلك نجد أنه من خلال تعدد المصادر والمداخل السابقة تعددت توظيفات المنظور بأشكال مختلفة تذكرها الباحثة فيما يلي:

ثالثاً : توظيفات المنظور في مدارس التصوير الحديثة

اختلفت توظيفات المنظور في مدارس التصوير الحديث من حيث ظهورها بأفكار واتجاهات مختلفة تبعاً للفكر الفني والفلسفي للمدرسة نفسها سواء كانت كلاسيكية ، رومانسية ، واقعية ، انطباعية ، تأثيرية ، تعبيرية ، تكعيبية ، مستقبلية ودادية وتجريدية وكذلك سريالية . ومن هنا ترى الباحثة أن كل مدرسة من هذه المدارس تبنت منظور مختلف عن الأخرى وأحياناً جمعت بداخلها أكثر من منظور والبعض تفرد بمنظور فكري فلسفي أو فني تعبيري ، وإذا اتفقت مدرستان في منظورهما الفكري فإنهما تختلفان في منظورهما الفني والتعبيري من حيث الأسلوب والتعبير والعلاقات الفنية المنفردة بينهما كما الحال في المدرسة السريالية والمدرسة التجريدية كلتاهما لها نفس المنظور الفلسفي وهو تصوير اللا شعور بالأحلام والخيال لكن لكل منهما أسلوب تعبيري فني مختلف فالسريالية تتجه إلى التعبير بالرموز أو دمج المنظور الواقعي في المنظور الخيالي أما التجريدية فتميزت بالتعبير عن الأشكال وهي محرفة مختزله ومجردة، وإذا اتفقت في الأسلوب فلا بد من الاختلاف في الفكر الذاتي للفنان وحرية التعبير وهذا يفسر تعدد المدارس في فن التصوير الحديث مما يدل على اختلاف توظيفات المنظور في الفن الحديث نتيجة المجهودات التي قام بها مؤسسو هذا التيار الفكري فكريا ومهارياً لتحقيق هدف الفن وهو المتعة الحسية والوجدانية التي تعتبر أسمى رسالة إنسانية لتوصيل النشاط الفكري الإبداعي بانطلاق رؤية جديدة للواقع من خلال ما يقوم به في المنظور، والذي ميز الفن الحديث عن الفنون السابقة في كل مدرسة تصوير حديثة ، ويمكن للباحثة توضيح هذا المفهوم من خلال ذكر بعض الأمثلة لتوظيف المنظور عند عدد من الفنانين في فن التصوير الحديث في الجزء التالي :

٣- توظيف المنظور في المدرسة الكلاسيكية الحديثة(MODERN CLASSICAL)

تميزت هذه المدرسة بمنظور كلاسيكي واقعي يمثل الحياة الواقعية من حيث تصوير الموضوعات التاريخية والسياسية التي عاصرت الثورة الفرنسية وتبنت التعبير عن العدل - الحرية - المساواة ، وتعكس مجموعة من القيم والمفاهيم ، فمن خصائصها ١- تجسيد الجمال بتحويل صور الطبيعة إلى منظور يخضع لأحكام العقل لا الخيال ،خاصة الموضوعات التي تهتم بدراسة الجسد وكأنها صورة طبق الأصل في الشكل باستخدام الخطوط الحادة والبناء المحكم.

٤- منظور حقيقي لألوان العناصر الطبيعية، فلا تجد في الأعمال الكلاسيكية منظور لوني بمساحات كبيرة أو علاقات لونية متداخلة.

٥- منظور مبني على الخط والتصميم الهندسي المحكم، وتوازن الكتلة مع التكوين.

لذلك تبرز أهم مشكلات المدرسة الكلاسيكية في منظورها الذي يحول كل أشكال التعبير إلى أشكال هندسية، وهو ما يتناقض مع حب التعبير عن الحياة النابضة في شتى صورها، و تأكيد الكلاسيكيون بالمنظور المبني على الهندسة والحساب والقواعد الصارمة لإعلاء شأن العقل على حساب الروح والإحساس والخيال.

وأشهر فناني المدرسة الفنان (**جاك لويس دافيد.J.L.David . ١٧٤٨-١٨٢٥**) زعيم هذه المدرسة حيث أتجه في موضوعاته إلى التصوير التاريخي في لوحاته التي تتسم بالرصانة ويتعلق موضوعها بواقعة وطنية من تاريخ الرومان وهي لوحة - يمين الإخوة هوراس - و- نساء سابين - و لوحة بعنوان – موت مارا – ١٧٩٣م كما في الشكل (٤٧)، التي توضحها الباحثة بالتحليل في الجزء التالي :

<u>دراسة لبنائية اللوحة بعنوان – موت مارا – ١٧٩٣م للفنان جاك لويس دافيد شكل(٤٧)</u>

أ– الأسس البنائية للوحة

*<u>مساحتها</u>: مستطيلة الشكل بنسبة ٢:٣، بوضع رأسي طوله١٥.٨سم ،عرضه ١٢ سم

*<u>نظامها البنائي</u> : بنيت العناصرعلى مجموعة من المحاور الأفقية و الرأسية و المائلة، قسمت اللوحة إلى قسمين بمساحة مستطيلين أفقيين العلوي فيها فراغ والمستطيل السفلي رسم فيه موضوعه باتجاه المحاور الأفقية. و محاور رأسية قد قسمت اللوحة إلى أربع أقسام مما ترك نظامه البنائي متزن في النسب والتقسيم والتركيز على المحاور الأفقية للشخصية.

ب – الأسس التشكيلية للوحة

*<u>عناصر اللوحة:</u> تشتمل على مجموعة من العناصر (الآدمية، جماد) أهتم فيها بعدد من القيم الفنية تتضح فيما يلي:

١) التغير والتعدد في ملمس العناصر مثل القماش و المنضدة الخشبية والورق وبشرة الشخصية وكذلك عبوة الحبر المعدنية والريشة.

٢) دمج بين الحركة و السكون بالتباين بين مناطق الضوء و الظل .

٣) ألوان العناصر حقيقية فمنظوره اللوني متباين ومتدرج لإبراز المنظور الواقعي.

٤) التناغم في نسب وأحجام العناصر.

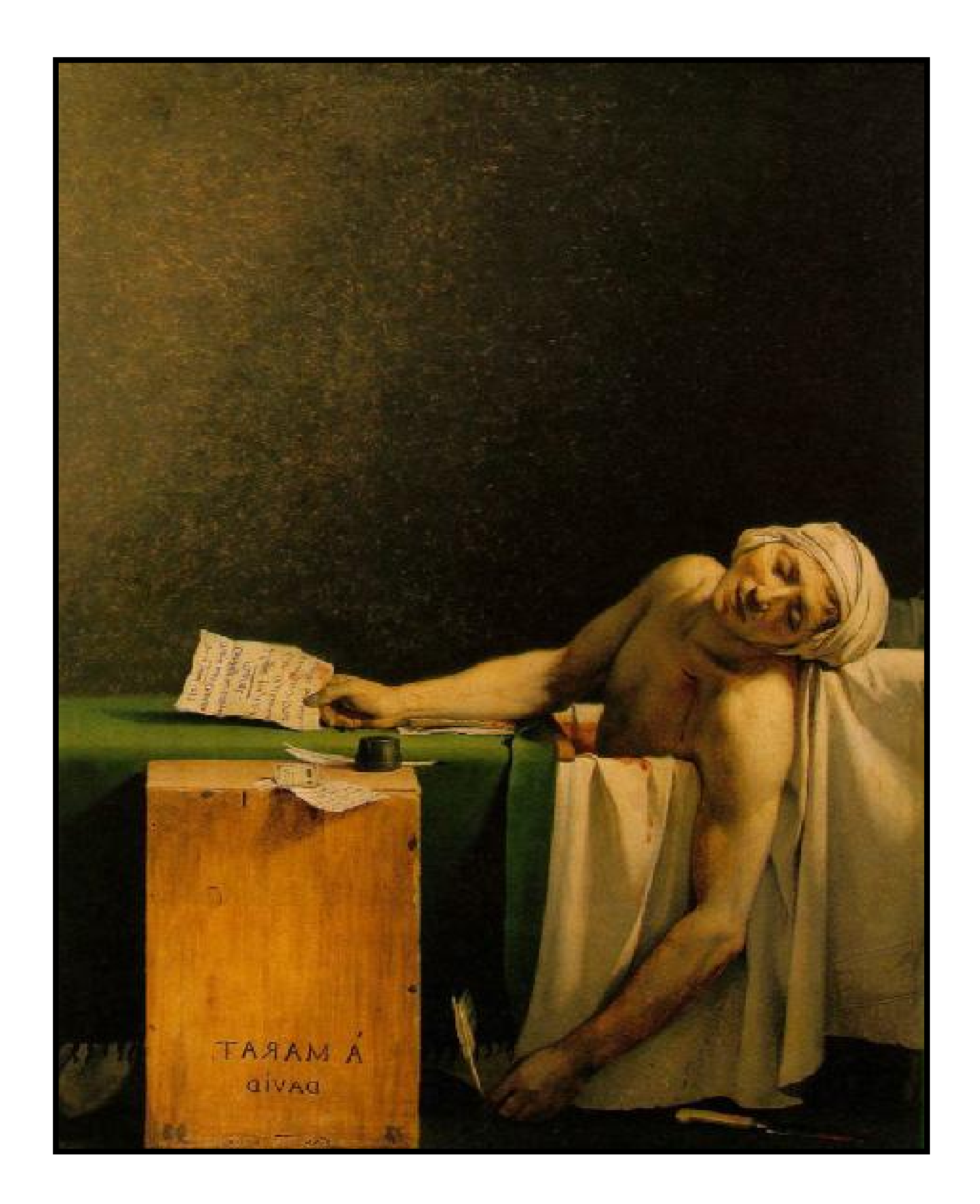
٥) اعتمد على الضوء والظل في إبراز العناصر ، بضوء مسلط من وراء الشخص الميت لشد الانتباه إليه ثم تخفيف حدة الضوء في الجزء الأسفل من الشخص واستخدام الضوء بشدة في الساعد ليجذب الانتباه بعد ذلك إلى الرسالة الموجودة في يده لإظهار طبيعة العناصر وبذلك يحقق نقطة السيادة الضوئية واللونية.
٦) وجود إيقاع حركي في استمرار الخط الخارجي للشكل واتجاهه من الأعلى إلى الأسفل والعودة إلى الأعلى مرة أخرى والتنوع في اتجاهاتها.
٧) جمع بين خاصية الاستمرار والإغلاق في عناصر اللوحة باستمرار الخط الخارجي وإغلاقها في المساحة المخصصة للعناصر في الجزء السفلي من اللوحة.
٨) حقق عنصر الاتزان من خلال الأحجام المتناغمة وتوزيعها في الفراغ وكذلك من توزيع الضوء والظل.

ج – الأسس التعبيرية للوحة

*اتجه إلى المنظور الكلاسيكي الواقعي ليمثل الحياة الواقعية بشخصية تاريخية.
* واقعية المنظور اللوني له أثره التعبيري التسجيلي الدرامي في تسجيل علامات المعاناة والألم على الشخصية.
* رؤيته للمكان والزمان سجل فيها الزمن في فترة معينة بعلامات معينة على الشخصية في مكان واحد بمساحة محدودة من فراغ اللوحة.
* أتخذ الشكل طبيعته الحقيقية الذي أكدته الخلفية المعتمة المعبرة عن الفراغ الداخلي و استخدام إمكانيات الشدة اللونية في الجهات المضيئة ومزجها بألوان محايدة في الأماكن المظلمة.

د- أنواع المنظور

*امتزج فيها المنظور الكلاسيكي الواقعي بالمنظور الهندسي حيث زاوية رؤيته أمامية و متغيرة ففي رسم وجه الشخصية مستوى رؤيته أمامية في مستوى النظر أما في رسم المنضدة والتابوت فقد اتجهت زاوية رؤيته إلى تحت مستوى النظر ، لتجتمع معاً في منظور ذو قوانين هندسية.
* اتخذت رؤيته البصرية أبعاد مقتربة من عناصر الموضوع وكذلك تناول الضوء والظل من زاوية سقوط في الجزء الأيمن من اللوحة مما كان له أثر في إبراز العمق.



شكل(٤٧)
لوحة للفنان جاك لويس دافيد بعنوان – موت مارا ـــ١٧٩٣م
شكل يوضح المنظور الواقعي الفوتوغرافي

http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/david/marat.jpg

٢- توظيف المنظور فى المدرسة الرومانسية (Romance) :

ظهرت المدرسة الرومانسية الفنية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، مع تقدم العلم وتوسع المعرفة ، وتميزت بتوظيفها للمنظور الواقعي الرومانسي الذي يهدف إلى التأكيد على التعبير النفسي بالمشاعر والأحاسيس والتصرفات التلقائية كمدخل رئيسي للمدرسة وكمنظور معارض للمنظور الكلاسيكي بمحاكاته التي حالت دون المنظور الخيالي ، بمنطق مليء بالخطوط المنحنية .كما اختار الفنان الرومانسي موضوعات غريبة غير مألوفة في الفن، مثل المناظر الشرقية، و المناظر الطبيعية المؤثرة المليئة بالأحاسيس والعواطف ، ومن أشهر فنانيها ثيودور جيريكو ، أوجين ديلاكروا والفنان فرانشيسكو جويا ، وويليام بليك ، فالفنان (**أوجين ديلاكروا E.Delacroix ١٧٩٨-١٨٦٣م**) له العديد من اللوحات الفنية من أشهرها ـ الحرية تقود الشعب _ و _ خيول خارجة من البحرـ ولوحة بعنوان ـ نساء من الجزائر في مسكنهن ١٨٣٢م ـ التي اختارتها الباحثة للدراسة والتحليل في الجزء التالي شكل(٤٨):

دراسة لبنائية اللوحة بعنوان ـ نساء من الجزائر فى مسكنهن ـ ١٨٣٢م ـ للفنان أوجين ديلاكروا شكل (٤٨)

أ- الأسس البنائية :

*مساحتها: شبه مستطيلة الشكل ، في وضع رأسي طوله ١٥ سم وعرضه ١٤ سم

*نظامها البنائي : بنيت عناصرها بالمحاور الأفقية و الرأسية و المائلة ، قسمت اللوحة إلى مستطيلات رأسية و أفقية و إلى مثلثات متداخلة لتوزيع العناصر منها مثلث وزعت فيه عناصر النساء و في المثلث الخلفي عنصر الستارة . وهناك محور رأسي وضع بنسبة الثلث إلى الثلثين قسم اللوحة من الجانب الأيمن إلى مستطيل رأسي رفيع وضع فيه العنصر الآدمي. والمسافة بين المحور الأفقي التي تجلس عليه السيدتان و المحور الأفقي الذي يبدأ من نهاية رؤوسهم إلى أعلى اللوحة تقريباً مساحة متساوية .

ب – الأسس التشكيلية:

*عناصر اللوحة: اشتملت على مجموعة من العناصر (الآدمية – و جماد) أهتم فيها بعدد من القيم الفنية التي تظهر في:

١) الواقعية في نسبة أحجام العناصر مع بعضها و كذلك في رسم الحقائق الشكلية لبلاد المغرب و ألوانها .

٢) الدمج بين الحركة و السكون بالتباين بين مناطق الضوء و الظل

٣) وجود إيقاع حركي في تنوع حركة الأشخاص و أوضاعهم .

٤) وجود بؤرة ضوئية مركزية حقق فيها التنوع في مناطق الضوء و الظل و جعلها نقطة السيادة في اللوحة.

٥) حقق الوحدة في التكوين العام للعناصر و اللون بشكل خاص .

٦) حقق عنصر الاتزان بتناسب الأحجام و الفراغ في اللوحة .

ج – الأسس التعبيرية :

*دمج في منظوره بين الواقع و الخيال فأظهر في منظوره عناصر واقعية في طبيعة البشرة و الملامس بصورة عالقة في ذهن الفنان و خياله لرسم الحقائق بمنظوره الخاص.

* عبر عن الانفعالات القريبة من الواقع كالبهجة و زهو النسوة بالألوان البراقة.

* عبر عن لغة الحوار بين النسوة من خلال نظرات الأعين الدالة على أن هناك حديث يتم بينهم بتعبير خاص بالفنان.

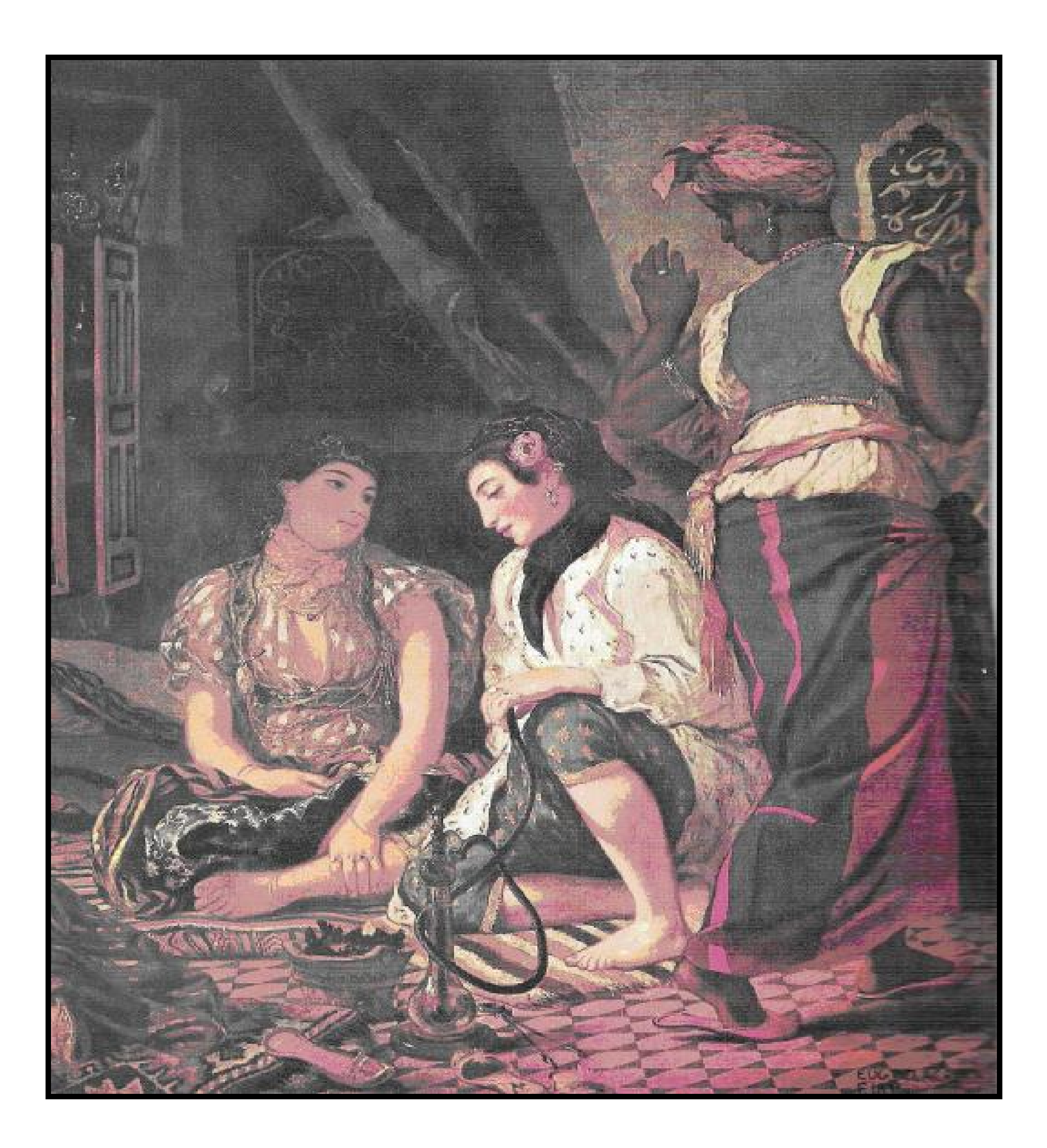
* رسم عناصره في وضعية الجلوس للتعبير عن الراحة و الاسترخاء و السيدة التي تقف إلى اليمين في وضعية للتعبير عن المشي دلالة على الحركة.

د- أنواع ا لمنظور

*ارتبط فيه منظوره التعبيري بمنظوره الهندسي من زاوية رؤية أمامية و قريبة في منظور خطي لا متلاشي مركزي يظهر فيه الفراغ الخارجي محدود ، ويمر خط الأرض في منتصف اللوحة حيث رسم عناصره عليها تتقدم الواحدة تلوا الأخرى .

* منظوره الزخرفي استخدم فيه الزخارف بألوان براقة زاهية في ثياب النسوة و كذلك في السجاد و أرضية اللوحة .

* هناك تباين بين مناطق الضوء و الظل كضوء غير مباشر ليظهر درجات مختلفة من الظلال و الألوان. وترك العناصر في الخلفية منعزلة بظلمة لتعبير عن العمق الفراغي .



شكل(٤٨)
لوحة للفنان ديلاكروا بعنوان - نساء من الجزائر في مسكنهن -١٨٣٢م
شكل يوضح المنظور الرومانسي

قطب (بدون-ت)، ص١١٥

٣- **توظيف المنظور فى المدرسة الواقعية (Realism):**

قامت المدرسة الواقعية بالبعد عن الخيال والابتكار والعودة إلى الطبيعة فقد أعتقد أصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع بالمنظور الواقعي الطبيعي، إذ ترى الواقعية أن ذاتية الفنان يجب أن لا تطغى على الموضوع وسميت المدرسة الواقعية بمدرسة الشعب من خلال تناول موضوعات من الحياة اليومية لعامة الناس بمستوياتهم جميعا تعالج مشكلاتهم وتبصر بالحلول ، ويجعل من العمل الفني وسيلة اتصال بالجماهير وقام بذلك الفنان**(هونوريه دوميه..H.Daumier..١٨٠٨- ١٨٧٩)** الذي ستوضح الباحثة توظيفه للمنظور في أحد أعماله شكل(٤٩) فيما يلي:

دراسة لبنائية اللوحة بعنوان - عربة الدرجة الثالثة - ١٨٦٣م للفنان هونوريه دومييه شكل (٤٩)

أ – الأسس البنائية

*مساحتها: شبه مستطيل في وضع أفقي طوله ١٤سم عرضه ١٢ سم

*نظامها البنائي : بنيت العناصرعلى مجموعة من المحاور الرأسية الأفقية ، قسمت اللوحة إلى قسمين بمساحة مستطيلين أفقين بمحور أفقي في المنتصف تقريباً ومحور أفقي يتقاطع مع محور عامودي و مائل ليمثل المنظور الزاوي.

ب- الأسس التشكيلية :

*عناصر اللوحة: اشتملت على مجموعة من العناصر (الآدمية– جماد) اهتم فيها بالقيم الفنية التي تتضح فيما يلي:

١) تلقائية الخط للحدود الخارجية للعناصر .

٢) ركز في ألوان العناصر على اللون الأصفر و الأخضر المصفر كألوان دافئة و أستخدمها طبقاً للمنظور الضوئي، والألوان القاتمة و المحايدة في المناطق المظلمة.

٣) النسبة بين أحجام العناصر متناسبة.

٤) تنوع أحجام العناصر فالعناصر الأمامية وضعها بحجم كبير لتأخذ مركز السيادة في و متراصة أما العناصر الخلفية فوضعها متراصة و متقابلة و متراكبة معاً.

٥) الاتزان في تناسب أحجام و كثافات الأشخاص و التنوع في التباين اللوني و في اختلاف اتجاه نظراتهم .

ج-الأسس التعبيرية :

* استخدم في منظوره تسجيل الواقع في طابع تعبيري ظاهر على ملامح الشخصيات من حزن و معاناة الطبقة الكادحة.
* ركز في منظوره الواقعي على الشخصيات القريبة من رؤية الفنان في الخط الخارجي و التباين اللوني .
* دمج المنظور الواقعي بالمنظور الخيالي والذي يظهر في الحدود الخارجية للعناصر .

د- أنواع المنظور

*ارتبط منظوره التعبيري بمنظوره الهندسي حيث زاوية رؤيته للعناصر في اللوحة أمامية و قريبة ويبرز دور المنظور في اللوحة فيما يلي:

١) منظور زاوي لا متلاشي وممثل في جدار العربة المغلقة .

٢)اهتم بتأثير الضوء على الشخصيات القريبة بشكل غير مباشر و الشخصيات البعيدة بمحيط مظلم .

٣)خفو واضح في الألوان باستخدم المنظور الهوائي فكلما ابتعدت الشخصيات عن زاوية الرؤية يزداد تبسيط تفاصيلها و تفتيح ألوانها.

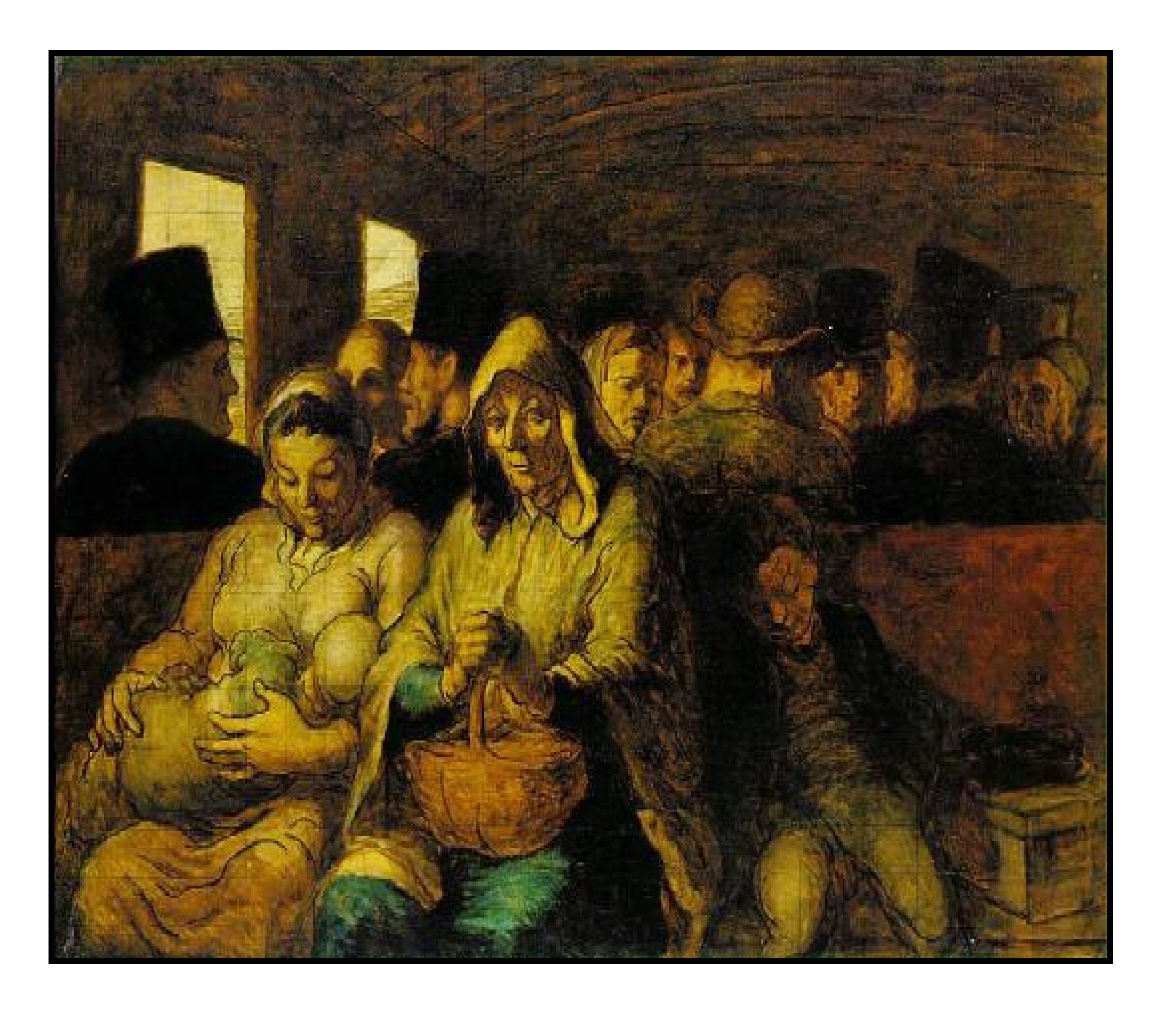
٤) صعوبة التعرف على ملامح وحدود الأشكال كلما ابتعدت عن العين في الخلفية المظلمة مع عدم الاهتمام بالتفاصيل الداخلية و الخط الخارجي للأشخاص.

٥) استخدم التباين اللوني بين البيج الفاتح و البني و الأسود في منظوره اللوني لإظهار البعد في هذا الجانب .

<u>٤- توظيف المنظور فى المدرسة التأثيرية (Impressionism):</u>

تشتهر المدرسة التأثيرية الانطباعية بمنظور تأثيري متنوع فهي تصور الواقع لكن بألوان تعتمد على التحليل العلمي الذي يعني الاهتمام بتأثير الضوء على المرئيات من خلال تحليل ضوء الشمس وانعكاسه على أسطح الأشياء، في بقع منفصلة صغيرة لونية نقية بدلاً من خلطه على لوحة الألوان. فمن مميزاتها :

*العمل في الخلاء لتصوير الطبيعة مباشرة، وليس داخل المرسم، وأحياناً يقومون برسم نفس المنظر مرات عديدة في ظروف جوية مختلفة، لإظهار كيف تتغير الألوان والصفات السطحية في الأوقات المختلفة بتسجيل المشاهد في مكان وزمان واحد.



شكل(٤٩)
لوحة للفنان هونوريه دومييه بعنوان- عربة الدرجة الثالثة - ١٨٦٣م
يوضح المنظور الواقعي

http://images.google.com.sa/images?q=h.daumier&svnumve

* تسجيل الشكل العام ، فالتفاصيل الدقيقة ليست من أهدافها بل يسجلون الانطباع الكلي عن الأشياء ، بطريقة توحي للمشاهد انه يرى الأجزاء رغم أنها غير مرسومه.وعدم الاهتمام بالناحية الموضوعية للوحة إذ تمتزج الأشكال في اللوحة فتصبح كلا، وان البعد في اللوحة يأخذ امتداد واحدا .ومن أشهر فنانيها مونيه ، ومانيه ، أوجست رينوار ، وبول جوجان ، وفان جوخ وديجا ، وبول سيزان ، وآخرون، كما أن للتأثيرية أساليب ثلاثة :

أ/ الأسلوب التقسيمي : الذي برز عند الفنان **(بول جوجان..P.Gaugan.. ١٨٤٨-١٩٠٣)** فمنظور تميز بالتسطيح والرمزية والتعبير بمساحات لونية خالية من التدرج والتباين و جعل العناصر مجابهه للناظر لا تحكمها قوانين الضوء والظل بل استخدام ضوء منتشر على الفراغ والعناصر . وذكر **حسن (بدون ــت)** " أن منظوره التسطيح والتعبير عن البعد بالتغيير في الأحجام فالقريب كبير والبعيد بحجم صغير ، والتبسيط في العناصر دون أن يفقد واقعيته " ص١٠٩ .

ب/ رسم الأشكال أكثر من مرة في لحظات متغيرة من النهار والذي برز لدى الفنان **(أوجست رينوار A.Renoir ١٨٤٠-١٩١٩م)** لاهتمامه بتأثير الضوء على العناصر من خلال تحليل ضوء الشمس وانعكاسه فيرسم منظراً للطبيعة في الصباح ببقع لونية ضوئية منظور الشكل العام كلي بطريقة توحي للمشاهد انه يرى الأجزاء رغم أنها غير مرسومه، وعدم التركيز على التفاصيل.

جـ/ الأسلوب التنقيطي: والذي برز في إحدى لوحات الفنان **(فنسنت فان جوخ ..V.Van Gogh.. ١٨٥٣-١٨٩٠)** بعنوان – شجرة السرو – الشكل (٥٠) والتي تستوضحها الباحثة بالتفصيل فيما يلي:

<u>دراسة لبنائية اللوحة بعنوان - شجرة السرو - ١٨٨٩ م للفنان فان جوخ شكل(٥٠)</u>

أ – الأسس البنائية :

*<u>مساحتها:</u> شبه مستطيلة الشكل ، في وضع رأسي طوله ١٦سم عرضه ١٢ سم

*<u>نظامها البنائي</u> : بنى على المحاور العمودية و الأفقية و المائلة قسمت اللوحة إلى قسمين يفصلهما خط أفقي الذي يمثل خط الأفق للوحة، وكذلك قسمين عموديين يفصل بينهما المحور العمودي الذي يمر في الشجرة وهو موضوع اللوحة .

ب – الأسس التشكيلية :

*<u>عناصر اللوحة</u> :اشتملت على مجموعة من العناصر (النباتية - الآدمية – الحيوانية – الجماد) ظهر فيها عدد من القيم الفنية التي تتضح فيما يلي :

١- ألوانها قريبة من الواقع استخدم فيها الألوان الغير ممزوجة متجاورة .
٢- رؤية الفنان خيالية وتأخذ اتجاهات حركية تترجم أسلوبه في رؤية العناصر بملامس إيهامية، والحركة تحققت في اللوحة من خلال توزيع الألوان و درجاتها و التقائها بمحاور الصورة و عناصرها .
* نقطة السيادة، في الشجرة بحجمها الكبير الذي يصدر اللوحة.
* حقق الفنان خاصية الاستمرارية من خلال حركة الأشخاص في مقدمه اللوحة و اتجاه الشجرة نحو الأعلى في طرف اللوحة.

ج-الأسس التعبيرية :

*اتجه الفنان إلى الدمج بين الواقع و الخيال فعبر عن جو فرنسا المشمسة و الدافئة و حقولها الخلابة من خياله.
* منظوره التأثيري في اللوحة انعكاسي بإتباعه الطريقة التنقيطية للتعبير.

د - أنواع المنظور

منظوره الهندسي:زاوية رؤيته فوق مستوى النظر.
١) منظور خطي في نسب أحجام الأشكال .
٢) منظوره اللوني ظهر باستخدام الألوان الغير ممزوجة.
٣) المنظور البصري ركز على الشجرة كعنصر أساسي في الطبيعة فجعلها بحجم كبير .
٤) منظوره الضوئي حقق فيه التباين بين الغامق و الفاتح بإتباعه الطريقة التنقيطية.
٥) منظوره الشكلي تجريدياً إذ جرد الأشكال في اللوحة إلى خطوط في اتجاهات مختلفة للصورة و عناصرها.

٥- توظيف المنظور في المدرسة التعبيرية (Expressionism):

يتميز المنظور عند الفنانين التعبيرين بمنظور تعبيري لوني حيث أهمل الفنانون فيها المنظور الواقعي للحقيقة كما تراها العين وذلك للتعبير عن المشاعر الداخلية فعمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية وتحريف الأشكال أو التأكيد على درجات لونية حادة، نافذة، قوية بينما بقي البعض مخلصا لمبدأ توزيع الظل والضوء ومن أشهر فنانيها جيمس إنسور وادوارد مونش .



شكل(٥٠)
شكل يوضح المنظور التأثيري الضوئي
لوحة للفنان فان جوخ بعنوان – شجرة السرو-

ابو الخير (١٩٩٨م)، ص٣٠٨

وعرفت التعبيرية عند الفنان **(جيمس إنسور J.Ensor ١٨٦٠ – ١٩٤٩م)** احد رواد الحركة في نطاقها العالمي بمنظور خيالي يمهد للمنظور السريالي في عام ١٨٨٨م عندما عرضت لوحته الشهيرة - دخول المسيح بروكسل - وغيرها من الأعمال التصويرية. أما **(ادوارد مونش..E.Munch..١٨٦٣-١٩٤٤)** فهو فنان تميز بمنظور تعبيري حديث يختلف عن إنسور ، فالشكل(٥١) يوضح إحدى لوحاته بعنوان – الصرخة - والتي يمكن تحليلها كالتالي:

دراسة تحليلية للفنان ادوارد مونش بعنوان - الصرخة - ١٨٩٣م شكل(٥١)

أ – الأسس البنائية :

*مساحتها: شبه مستطيلة الشكل في وضع رأسي طوله ١٧سم × ١٢.٥٠سم

نظامها البنائي : بنى على مجموعة من المحاور الأفقية والرأسية و المائلة .قسم سطح اللوحة إلى : قسمين بمساحة مستطيلين أفقيين بمحور أفقي ورسم في المستطيل السفلي موضوع اللوحة و يمر الجسر من بداية المستطيل السفلي من اليسار إلى الأسفل يميناً ، والمستطيل العلوي رسم فيه باقي العناصر .

*وقسم سطح اللوحة بالمحاور الرأسية إلى ثلاث مستطيلات رأسية رسم في المستطيل الثاني في منتصف اللوحة شخصية موضوع اللوحة.

ب- الأسس التشكيلية :

*عناصر اللوحة : اشتملت على مجموعة من العناصر المجسمة(الآدمية –الجماد) اهتم فيها بمجموعة من القيم الفنية التي يمكن الإشارة إليها فيما يلي:

١- رسم العناصر بعنصر الخط وبألوان متباينة .

٢- النسبة بين أحجام العناصر من خلال رؤية الفنان الخاصة المتحررة من القواعد و القوانين قريبة من المنظور الخطي.

* حقق التنوع بالتباين في الضوء و الظل

* حقق الاتزان بين المستطيل الذي رسم فيه الشخصية بالجزء العلوي من اللوحة الذي رسم فيه عنصر البحيرة عن طريق اللون.

* حقق السيادة بالإضاءة اللونية في موضوع اللوحة.

ج-الأسس التعبيرية :

* تناول العمق الفراغي بالتغيير و التحريف في النسب بشكل قريب من المنظور الخطي فالشخص القريب بحجم كبير والمراكب والعناصر الخلفية بحجم صغير.

* عبر عن الإنفعال والحركة في اللوحة بعنصر الخط في المساحات المتقدمة من اللوحة تعبيراً شديد الوضوح مما أعطى لها أهمية داخل البناء المنظوري الفني الخاص بالفنان .

* جمع بين الحلم و الحقيقة من خلال تعبيره عن المكان و الزمان فنقل الانفعالات بمفهوم فلسفي اتجاه المجتمع عبر ذاتية الفنان و رؤيته الخاصة و خياله المتحرر من القواعد و القوانين.

* عبر عن منظوره الفلسفي للحالة الإنسانية في صرخة الرجل الواقف على الجسر بالمبالغة في حجم الفم وبالإضافة إلى وضع يديه على جانبي رأسه للدلالة عن شدة إرتفاع صوت الصرخة كأقصى حد ممكن ليصل إلى العالم وإنعكاس ذلك على الجو المحيط به من أمواج وغيوم وتردد الصوت في الجو.

د- أنواع المنظور:

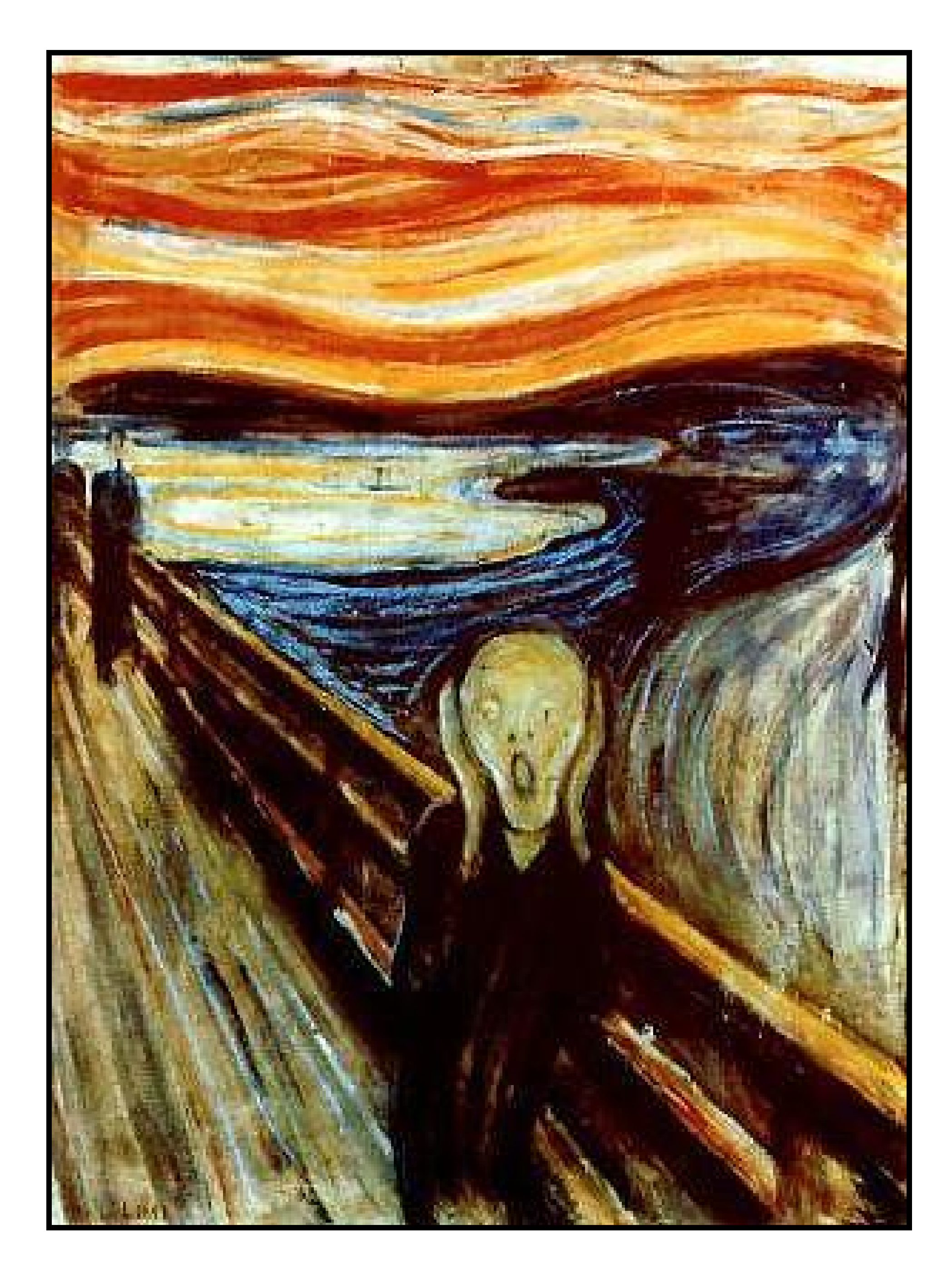
١- منظوره الهندسي:زاوية رؤيته للعناصر في المستطيل العلوي رؤية أمامية أما في المستطيل السفلي فزاوية رؤيته للعناصر تحت مستوى النظر.

٢- تتقابل العناصر و الخطوط عند نقطة التلاشي في الجزء الأيمن العلوي من اللوحة في منظور خطي.

٣- استخدم في منظوره اللوني الألوان الداكنة أزرق وأخضر ليعكس المعاناه التي يعيشها وركز على التباين اللوني في موضوع اللوحة و أظهر التباين بين الألوان الزاهية و القاتمة في الأفق وبين الجسر و البحيرة وبين المناطق المضيئة و المظلمة لإظهار العمق الفراغي.

٦- <u>توظيف المنظور فى المدرسة الوحشية (Fouvism)</u>:

اهتمت المدرسة الوحشية بالفنون (الإفريقية ، البدائية ، الفطرية، فنون الأطفال) كما أهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح ألوانهم تتآلف دون استخدام الظل والنور لذا تميزت بمنظور لوني خاص دون استخدام القيم اللونية فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون وكذلك منظور شكلي بالتبسيط في الشكل الظاهر ، وقام بتأسيسها كل من ماتيس وهنري روسو بالإضافة إلى فلامنك وديران و جورج رووه حيث ظهرت الحركة على أيديهم ولكن يعد ماتيس وروسو أفضل الفنانين المتميزين فلكل منهم منظور خيالي مختلف مهد لظهور المنظور السريالي ، كما كانت لصورهم صلة وثيقة من حيث التجريد أوالتأثر بمفهوم التبسيط في الفن الإسلامي .



شكل(٥١)
لوحة للفنان مونش بعنوان – الصرخة -١٨٩٥م
يوضح المنظور التعبيري الحركي

http://images.google.com.sa/images?q=E.Munch&btn

وللمذهب الوحشي مبادئ تسير عليها وهي مايلي:

١) الضوء المتجانس .

٢) البناء المسطح .

٣) تألق المسطحات المستوية بدون إستخدام الظل والنور .

٤) تبسيط الأسلوب الأدائي.

٥) التجاوب المطلق بين الإيحاء الإنفعالي والإعداد الداخلي بواسطة التكوين الزخرفي.

و رائد هذه المدرسة هو الفنان (هنري ماتيس) الذي استخدم عناصر زخرفية إسلامية في لوحاته التي تحمل عناوين ـ منظر ريفي ـ ، ـ جارية ـ ويتضح منظوره البدائي في لوحته ـ الهنغارية ذات البلوزة الخضراء . أما الفنان **(هنري روسو..H.Rousseau..١٨٤٤-١٩١٠م)** فقد اشتهر بتصوير الغابات بحيواناتها بمنظور بدائي بسيط في لوحاته التي تحمل عناوين ـ الغجري النائم ـ و ـ الحلم ـ والتي اختارت منها الباحثة شكل (٥٢) للتحليل كما يلي:

دراسة لبنائية اللوحة بعنوان– الغجري النائم -١٨٩٧م للفنان هنري روسو شكل٥٢)

أ – الأسس البنائية:

*مساحتها: شبه مستطيلة الشكل ، في وضع أفقي طوله ١٥سم عرضه ١٢ سم

*نظامها البنائي : بنى على مجموعة من المحاور الأفقية و المائلة، قسمت اللوحة إلى ثلاثة أقسام بمساحة مستطيلات أفقية – و محور أفقي في منتصف اللوحة يقسم الخلفية .جاعلاً وجه الشخص و القمر على امتداد محور رأسي واحد و الإناء على محور رأسي إلى الجانب الأيمن ، وكذلك العصا الموجودة في يد الشخص و الشخص نفسه على امتداد محور مائل واحد .

ب –الأسس التشكيلية

*عناصر اللوحة: اشتملت لوحته على عناصر (آدمية – حيوانية – جماد"كالجبال والآلة الموسيقية و الإناء ") ظهر فيها عدد من القيم الفنية تتضح فيما يلي:

١- استخدم الألوان بخطوط متجاورة في ملابس الزنجي و لون البشرة والشعر بالألوان المتباينة و كذلك استخدم الألوان المتدرجة و المتباينة في الأسد و أرضية اللوحة و في القيثارة و أرتبط اللون بالعنصر ليحقق العمق الفراغي للأشكال.

٢- نسبة الأحجام في العناصر قريبة من الأحجام الحقيقة .
٣- التنوع بالتباين في اللون و الإيقاع اللوني من خلال الخطوط المتجاورة للألوان في ثياب الغجري
* الاتزان حققه الفنان بتوزيع الضوء و الظل و الألوان بتدرج في الأرضية و في توزيع عناصر اللوحة في المنتصف.
* السيادة هنا سيادة لونية بالألوان القوية الساخنة .
*حقق خاصية الاستمرارية في خط الأفق الممتد في جانبي اللوحة و خاصية الإغلاق في عناصر اللوحة المحدودة .
*حقق التناغم في الأبعاد من خلال أحجام العناصر بين القريب و البعيد .

ج- الأسس التعبيرية :

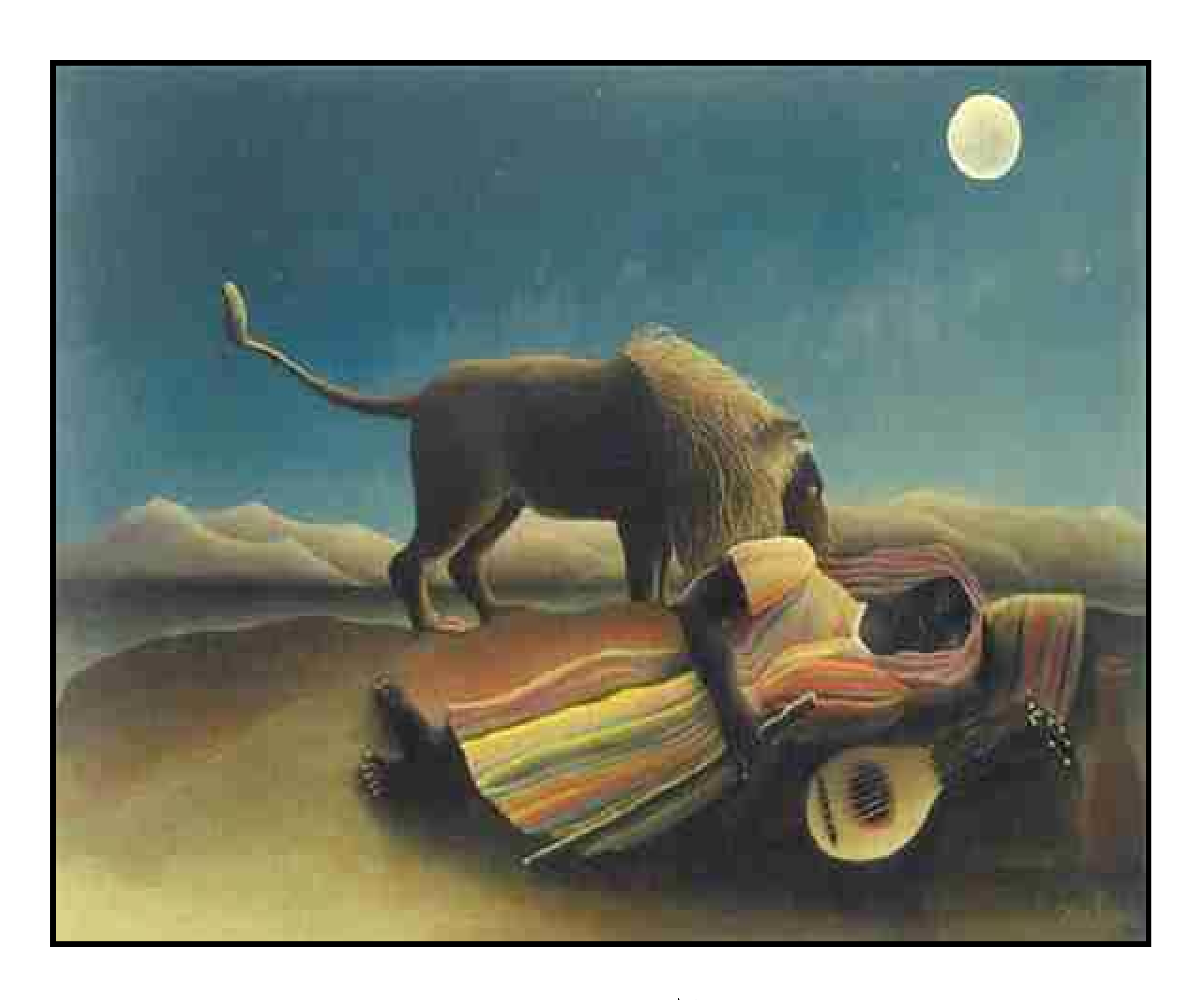
* اتجه في منظوره التعبيري للأسلوب البدائي الذي تميز بالتبسيط في رسم الغجري الزنجي و بجواره الأسد و التأكيد على بعض التفاصيل.
*رؤيته للموضوع رؤية وحشية باستخدام الألوان الساخنة .
*مهد لظهور المنظور السريالي و ذلك بقيامه بالتحوير في شكل القيثارة و الإنارة .

د- أنواع المنظور

١) منظوره الخطي بخط أفقي واحد في الخلف عند الجبال، و زاوية رؤيته قريبة و أمامية للعناصر.
٢) منظوره اللوني أهتم بالألوان القوية الغير ممزوجة و الساخنة لتعطي الإحساس بالتقدم وكذلك التباين اللوني.
٣) منظور الضوئي أعتبر فيه مصدر الضوء لديه هو ضوء القمر فأسقطه على العناصر و حقق ذلك بالتباين في الضوء و الظل باللون من زاوية جانبية في أعلى اللوحة.

٧- توظيف المنظور في المدرسة التكعيبية (Cubism) :

ظهرت المدرسة التكعيبية على مبدأ رفض محاكاة الأشكال الطبيعية كالمنظور الواقعي وبدئوا يختزلون الأشكال الواقعية إلى أجزاء هندسية وخطوط وإعادة صياغتها من جديد في صور بعيدة عن الأشكال الأصلية لزيادة قوة الشكل لا لتأكيد الخط فحسب بل الحجم أيضاً .



شكل(٥٢)
لوحة للفنان هنري روسو بعنوان – الغجري النائم – ١٨٩٧م
يوضح المنظور الوحشي البدائي

http://images.google.com.sa/images?svnum=10&hl=ar&lr=&safe=active&q=h.rousseau

ويضيف حسن(٢٠٠٢م) "أن المذهب التكعيبي يعبر عن الإتجاه الذي يتخذ من أوضاع التكعيب الهندسية القائمة على نظرية التبلور التعدينية أساساً له في البناء والتكوين ، ولقد إتخذ هذا الطراز المعاصر مراحل فنية تطور فيها الأسلوب والأداء فالمرحلة الأولى تمثل الأسلوب التكعيبي المستمد من الطراز الذي نهج علية فن سيزان ، أما المرحلة الثانية تقوم على الأسلوب التحليلي الذي يكشف عما في أعماق الأشياء وكذا عن جوانبها المختلفة ، ثم تأتي المرحلة الثالثة وهي التي كان الفنانون التكعيبيون وخاصة بيكاسو يجمعون فيها بين الفن التكعيبي الذي أغرق في التجريد عناصر فنية لطرز أخرى معاصرة ،بحيث تنصهر في هذا الإتجاه وتصطبغ بطابعه"ص١٥١

وتميزت المدرسة كذلك بمنظور متعدد لزوايا الرؤية جنباً إلى جنب على السطح المستوي ذاته ، بحيث يتعذر على العين أن تري الأشياء في وقت واحد، بينما في مقدور الذهن أن يوجدها من جديد، ويعد الفنان سيزان أول من بدء برسم الأشكال الطبيعية بمساحات هندسية مبسطة ثم طور الفكرة الهندسية لمرحلتها المتقدمة كل من بيكاسو وبراك برؤية الأشكال الطبيعية كمكعبات ومخاريط وأسطوانات فتميزوا بالتحرر من الشكل والتطور من المرحلة التحليلية إلى المرحلة التركيبية للتكعيبية وذلك بتدرج في الألوان الرصاصية والبنية والصفراء .وفي حوالي عام ١٩١٣م هجرا هذا المنظور الأحادي اللون ونوعا الألوان، وجعلاها اقوي من قبل. وسار على ذلك النهج الفنانان فرناند ليجيه ودوشامب ولعب اللون دوراً مهماً في تجاربهم باستعمال الألوان الدافئة، بينما عمد ليجيه إلى استخدام الأزرق والأحمر الخالصين وعمدا إلي هندسة الشكل دون تجزئته. والقيام بتسليط الضوء بعشوائية على مساحة الصورة. ولقد اختارت الباحثة الفنان **(بابلو بيكاسو..P.Picasso .. ١٨٨١-١٩٧٥)** لتحليل لوحته بعنوان - إمرأة تبكي - ١٩٣٧م في شكل (٥٣) فيما يلي:

<u>دراسة لبنائية اللوحة بعنوان - إمرأة تبكي - ١٩٣٧م للفنان بابلو بيكاسو شكل(٥٣)</u>

أ – الأسس البنائية للوحة

* <u>مساحتها</u>: مربعة الشكل ، ١٥سم × ١٢ سم

* <u>نظامها البنائي</u> : بنى موضوعه على مجموعة محاور رأسية ومائلة ،قسم اللوحة إلى قسمين أفقيين ممثل الخلفية ،وقسمين رأسيين بمحور رأسي منصف .

ب- الأسس التشكيلية للوحة

* <u>عناصر اللوحة</u>: اشتملت اللوحة على عدة عناصر (آدمية – جماد – نبات) ، اهتم فيها بعدد من القيم الفنية التالية :

١) كل الخطوط تختلف عن بعضها البعض في الألوان وفي نوع الخط .
٢) التركيب الأساسي للشخصية قريبة من التركيب الطبيعي لسهولة الإدراك .
٣) الضوء و الظل استخدم التباين اللوني بين لون العنصر و الخط الخارجي كضوء و ظل و الإحساس بالعمق الفراغي.
٤) النسبة متناغمة و قريبة من قوانين النسبة الذهبية في الشخصية.
* التنوع و الإيقاع حققه بالتنوع في الأوضاع الجسدية و تغير السطوح والخلفيات والتنوع الأسلوبي المتبع في كل جزء .
*الحركة حققها باختلاف الاتجاه و الحركة و زاوية الرؤيا في كل جزء.
* استخدم فراغ محدود لمكان بسيط التركيب ساعد على التركيز في رؤية الشكل وتركيبته الجديدة فحقق الوحدة و السيادة الشكلية واللونية.

ج – الأسس التعبيرية للوحة:

١) منظور ازدواجي بين الواقع و الخيال بالجمع بين القديم و الحديث.
٢) منظور متعدد زوايا الرؤية والمساقط داخل الشكل الواحد ، فله رؤية بصرية إما أمامية أو جانبية ، و رؤية فكرية متعددة زنجية ، مصرية ، فتبدوا ملامح المرأه جزء نفذت بمنظور مجرد ينسجم مع النحت الزنجي كالأقنعة بالتحزيز بدلاً من التجسيد في شكل العين والشعر ، وجزء بمنظور مستوحى من الفن الفرعوني الظاهر في دمجه للوضع الجانبي والأمامي للوجه والجسد .
٣) منظور الرؤية العام مختلف عن المنظور الواقعي في معالجة الغرفة (الخلفية) بخطوط رأسية وأفقية ومائلة غير متعامدة مع الأرضية ساعد على زيادة الإحساس بالحركة وعدم الإستقرار.

د- أنواع المنظور:

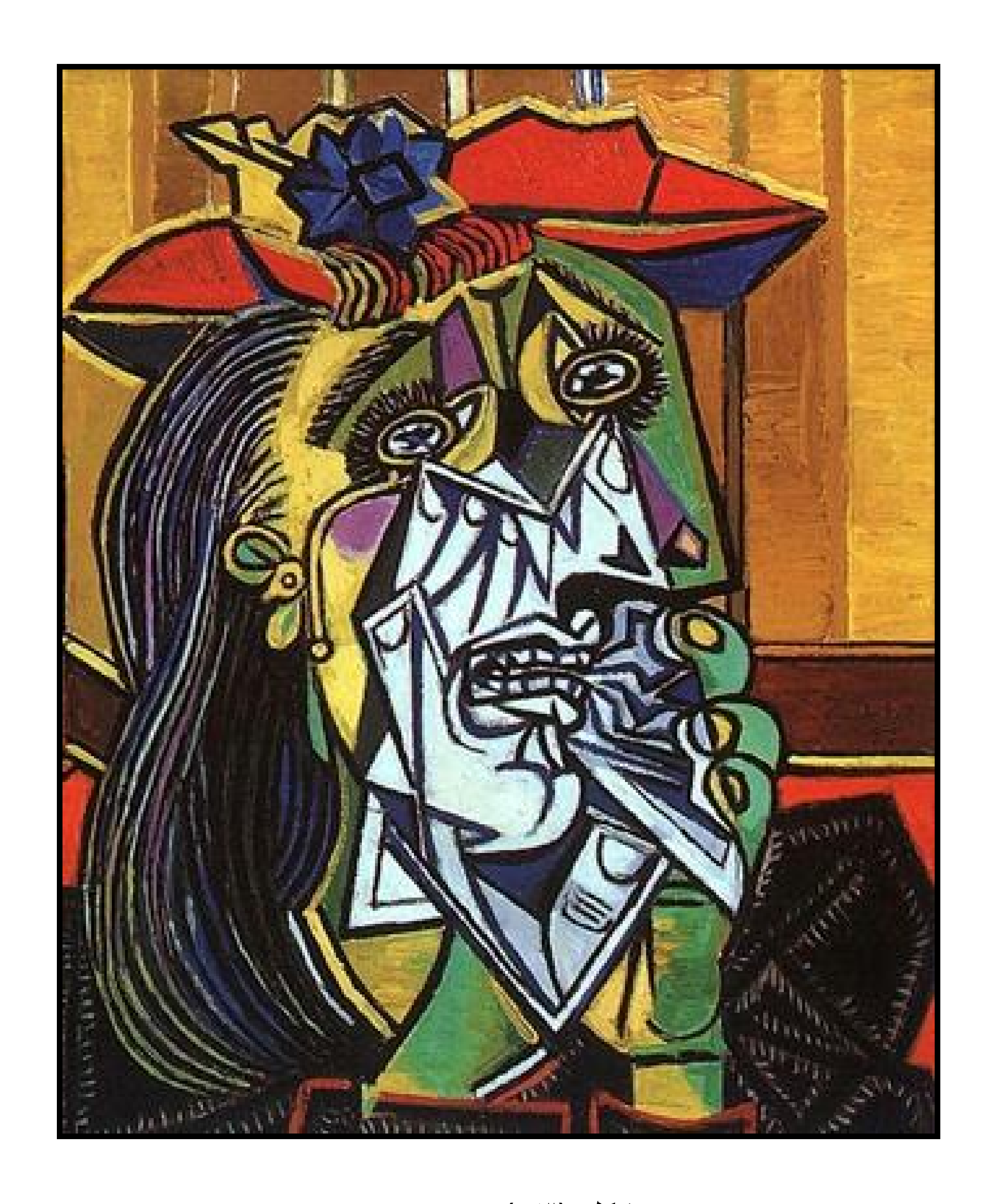
١- منظوره الهندسي: زاوية رؤيته للعناصر أمامية وجانبية في مستوى الرؤية.
٢- منظوره التجريدي ظهر في رسم الشخصية بأسلوب بسيط قريب من الواقعية .
٣- منظور اتجه إلى تسطيح العناصر بتحليل الأجسام في مساحات هندسية متغيرة الأوضاع و الأحجام للمزج بين زاوية الرؤية الأمامية والجانبية بين العنصر وآخر أو داخل العنصر الواحد.

٤- المنظور اللوني : انفعالي ذو حس تعبيري حديث للعنصر الأدمي كاللون الأخضرولأصفر للوجه والجسم والملابس والشعر باللون الأسود المحزز والتركيز على منطقة الإنفعال باللون الرمادي للأظافر والشفاه وإستخدام الألوان المتقدمة في الأرضية والخلفية والقبعة ليتداخل مع الشكل مما أعطى قيماً تعبيرية جديدة وإدراك شكلي وبنائي مغاير للمألوف .

٥- منظورة التعبيري هندسي تكعيبي باللجوء إلى معالجة الأجساد معالجة تكعيبية بالتكسير و الخطوط الحادة الهندسية .

٨- **توظيف المنظور في المدرسة المستقبلية (Futurism):**

كانت الفوتوريزم في الأصل مذهباً أدبياً زعيمها في إيطالياً هو الكاتب لويجي بيراندللو ثم ظهرت بوادر الفوتوريزم في باريس في فبراير عام ١٩٠٩م حيث قامت على فكرة أن جميع صور الإنتاج الفني بل وحتى الحديثة منها يعتبلر أصحابها في نظرهم من دعاة الرجعية لذا إتخذوا اصطلاحاً عكسياً يشير إلى إتجاههم التقدمي فأطلقوا على أنفسهم لقب المستقبليين حيث إرتبط فنهم بالنظرية النسبية(حسن(٢٠٠٢م). كما ذكر **السمري (١٩٩٦م)**أن " فنان المستقبلية في القرن العشرين اهتم بمواكبة الواقع التكنولوجي المتزامن مع تقدم الآلات والحركة الميكانيكية لإيجاد منظور حركي ديناميكي "ص٣٨١ ، الذي عرف بالسرعة والتقدم التقني. وحاول الفنان التعبير عنه بالحركة والضوء، فكل الأشياء تتحرك وتجري وتتغير بسرعة. كما تتميز المدرسة المستقبلية بمنظور مختلف عن أي مدرسة أخرى إذ أنها تمكنت من إيجاد شكل متناسب مع طبيعة العصر الذي نعيش فيه، والتركيز على إنسان العصر الحديث. فعبر الفنان المستقبلي عن الصور المتغيرة، بتجزئة الأشكال إلى آلاف النقاط والخطوط والألوان، فكانوا يرسمون الناس والخيل بأطراف متعددة وبترتيب إشعاعي، بحيث تبدو اللوحة المستقبلية كأمواج ملونة متعاقبة. وأسس هذه المدرسة كلٍ من الفنان جياكوموا بالا وأمبرتو بوتشيوني و كارا والفنان سيفيريني، اختارت الباحثة أحد أعمال الفنان (**أمبرتو بوتشيوني U.Boccioni**) بعنوان – مرونه – ١٩١٢م شكل (٥٤) لتحليله فيما يلي:



شكل (٥٣)
لوحة للفنان بابلو بيكاسو بعنوان – إمرأة تبكي- ١٩٣٧م
يوضح المنظور التكعيبي المسطح

موسوعة الفنون التشكيلية(١٩٩٦م): ص٤٨

دراسة لبنائية اللوحة بعنوان - مرونة - ١٩١٢م للفنان أمبرتو بوتشيوني شكل(٥٤)

أ- الأسس البنائية للوحة

* مساحتها مربعة الشكل ١٤سم×١٤ سم

* نظامها البنائي : بنى على العديد من المحاور الأفقية و الرأسية و كذلك المائلة قسمت اللوحة إلى قسمين رأسيين وثلاث أقسام أفقية بمساحات مستطيلة وظهر في المستطيلات الأفقية الثلاث كل مستطيل يسوده لون معين ففي الأول اللون الأخضر والأزرق ألوان سائدة وفي المستطيل الثاني اللون الأحمر والبنفسجي وفي الثالث اللون الأصفر.

ب – الأسس التشكيلية للوحة

*عناصر اللوحة : اشتملت على العناصر (الآدمية و الحيوانية المجردة)والتي يظهر فيها عدد من القيم اللونية التالية:

١- التراكب والتداخل في الخطوط والمساحات .

٢- ألوان العناصر زاهية ومتباينة وكذلك متداخلة .

٣- النسبة في حجم العناصر قريبة من الواقع .

٤-الضوء والظل من خلال تداخل الألوان المتدرجة والمتباينة في الشدة اللونية .

*الحركة حققها الفنان من خلال المنظور التكعيبي الانعكاسي فتداخل الخطوط والمساحات يحقق البعد الرابع فيظهر الجواد وكأنه في سباق مستمر وبتداخل الألوان.

* التنوع في الخطوط المنحنية والمستقيمة وتداخلها

* نقطة السيادة في اللوحة سيادة لونية بلون الجواد الأحمر.

ج – الأسس التعبيرية للوحة

* عبر عن الحركة بتحليل العناصر إلى مساحات بألوان متعددة ومتداخلة مع أشكال هندسية مسطحة في حالة ترديد حركي متتالي تبرز من خلال القيم اللونية.

* منظوره الضوئي تحليلي في المساحات الهندسية.

د- أنواع المنظور

١- منظوره الخطي، رسم الأشكال القريبة بحجم كبير والأشكال البعيدة بحجم صغير.
٢- منظوره الانعكاسي ظهر في رسم الشكل وكأنه يرى من خلال منشور زجاجي
٣- المنظور الانعكاسي يؤثر على المنظور اللوني فيجعله متباين في المساحات والمنحنيات ليظهر منظوره الضوئي .

٩- <u>توظيف المنظور في المدرسة التجريدية (Abstract):</u>

اشتهرت المدرسة التجريدية بمنظورها التجريدي للعناصر، ففسرتها علام (١٩٨٣م) "أنها البعد عن تمثيل الطبيعة والتجريد هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد" ص١٧٢. وأنقسم المنظور التجريدي إلى أربعة أقسام ذكرتها الباحثة في الفصل السابق في النظريات الفنية في المنظور عند ذكر نقطة النظرية التجريدية التي اشتهرت في الفن الحديث وأبرز فنانيها في توظيف المنظور التجريدي التعبيري للعناصر الشكلية ؛ أمثال بيكاسو وجاكسون بولوك الذين قاموا بتحطيم الأشكال الطبيعية إلى مسطحات وخطوط وألوان قوية متأثرين بالفن البدائي في رسم الأشكال الغريبة البدائية وإظهار التشويهات فيها ،أو بفصل القالب العضوي عن الأشكال الطبيعية بالتحرر تماماً عن الواقع الذي أشتهر به الفنان فاسيلي كاندنسكي بمنظوره القائم على البحث في علم الخيال واللاشعور وذلك بالارتجال ، والتعبير التلقائي اللاشعوري للطبيعة غير المادية ولا يهتم بالأشكال الساكنة فقط، ولكن أيضاً بالأشكال المتحركة. و قد نجح الفنان كاندنسكي وهو أحد فناني التجريدية العالميين في بث الروح في مربعاته ومستطيلاته ودوائره وخطوطه المستقيمة أو المنحنية، بإعطائها لوناً معيناً وترتيبها وفق نظام معين. ويبدو هذا واضحاً في لوحته ـ تكوين ـ التي رسمها عام ١٩١٤م. وفي لوحاته ـ دائرة متعددة الدروب ــ و - حركة متزنة ـ وغيرها . أما في المنظور التجريدي الطبيعي المهتم بتبسيط الأصول الطبيعية بأبسط شكل وبأقل الخطوط فقد أشتهر في ذلك الفنان بول كلي الذي سعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها وجدان الفنان التجريدي.



شكل(٥٤)
لوحة للفنان أمبرتو بوتشوني بعنوان – مرونة -- ١٩١٢م
يوضح المنظور التكعيبي الحركي

http://images.google.com.sa/images?svnum=10&hl=ar&lr=&safe=active&q=u.boccioni

فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع:كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك، فالشكل الواحد قد يوحي بمعان متعددة ، فيبدو للمشاهد أكثر ثراء .وأخيراً فإن المنظور التجريدي الهندسي الذي أبرزه كلاً من الفنان ماليفتش والفنان بيت موندريان تميز بمنظور مسطح لا موضوعي أي ليس له صلة بالواقع. ولقد إختارت الباحثة مما سبق للتحليل في مجال المنظور التجريدي الطبيعي الذي إشتهر فيه الفنان **(بول كلي..P.Klee..١٨٧٩-١٩٤٠)** والتي ستذكرها الباحثة فيما يلي:

<u>دراسة لبنائية اللوحة بعنوان - منظر كثير الحركة- ١٩٤٠م للفنان بول كلي شكل(٥٥)</u>

أ- الأسس البنائية للوحة

*<u>مساحتها</u> : مستطيلة الشكل بنسبة ٣:٢ في وضع أفقي طوله١٥ سم وعرضه١٠سم

*<u>نظامها البنائي</u> : بنى على العديد من المحاور الأفقية و الرأسية، قسمت اللوحة إلى العديد من المحاور الشبه أفقية مكونةً عدد من الشرائط .

ب – الأسس التشكيلية للوحة

* عناصر اللوحة : اشتملت اللوحة على عناصر (نباتية مجردة و عناصر هندسية مجردة) ظهرت فيها عدد من القيم الفنية تتضح فيما يلي:

١- نسبة أحجام العناصر خيالية بعيدة عن الواقع .

٢- العناصر مجردة ومحورة إلى أشكال هندسية فالأشجار أخذت شكل الدائرة والمنازل مربعات ومثلثات .

*تحققت الحركة من خلال التعدد في خط الأرض واختلاف الأحجام والألوان.

* إهمال الضوء والظل لتحقيق المنظور المسطح.

ج– الأسس التعبيرية للوحة

* تناول في منظوره التعبيري تصفيف خط الأرض في شكل خطوط مرنه.
* يبرز تحرر اللون في المساحات الهندسية من ألوان الأشكال الطبيعية .
* يمثل التعبير نقلة للمنظور الخيالي والتعبير التلقائي اللامرئي للطبيعة.

د- أنواع المنظور

١- منظور جوي فزاوية رؤيته الهندسية فوق مستوى الرؤية.

٢- منظور لوني يتميز بالتكامل اللوني.

٣- منظور روحي في تعدد خط الأرض والتجريد والتسطيح.

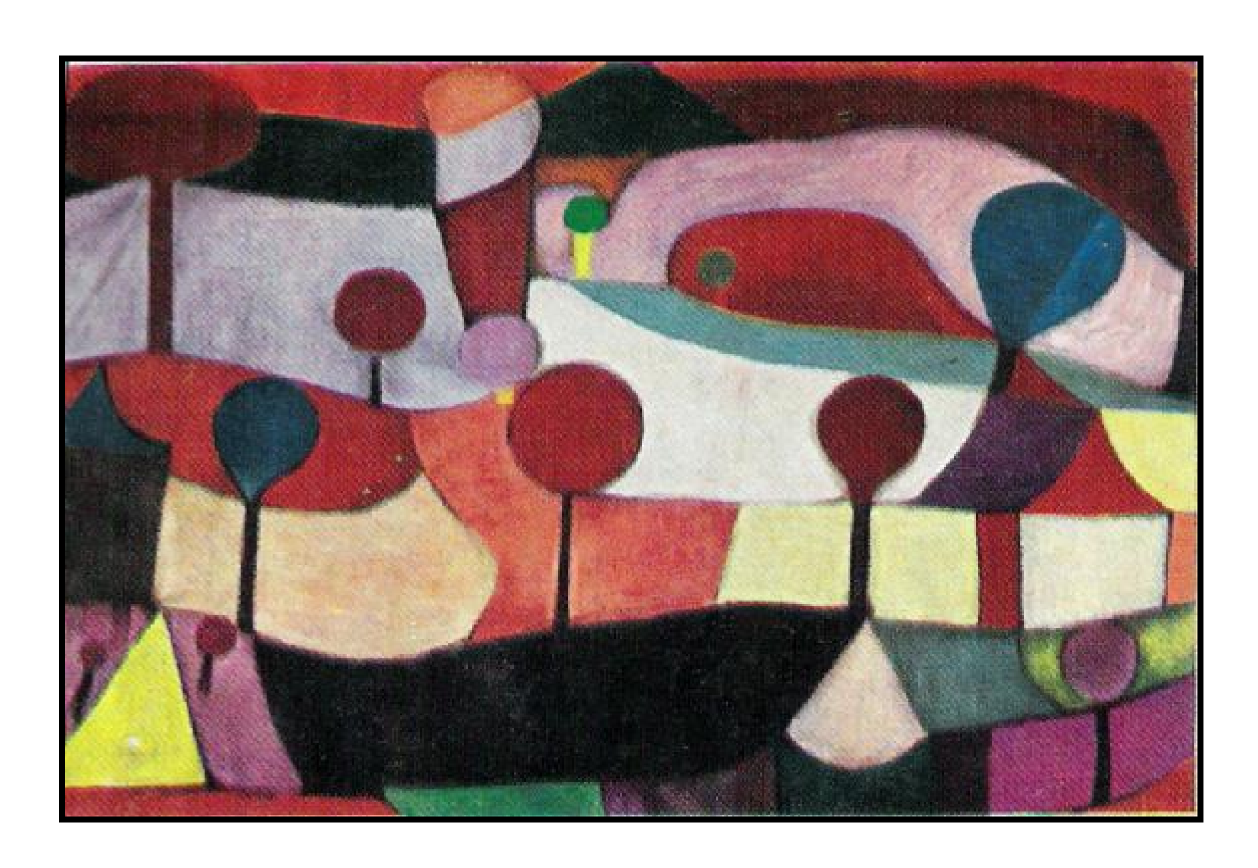
٤- منظور معكوس ظاهر في أحجام العناصر الصغيرة في الأمام والكبيرة في الخلف .

١٠- توظيف المنظور في المدرسة السريالية (Surrealism):

نشأت المدرسة السريالية الفنية في فرنسا، وازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين ، واعتمادهم على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي المتعلق بتفسير الأحلام. ويقصد بالسيرياليزم كما يذكره **حسن** (٢٠٠٢م) هو عودة إلى الواقعية ورد فعل لما سبق من جميع الأوضاع التجريدية ،ولكنها واقعية مزدوجة : واقعية الأشكال في الأداء والواقعية العلمية التي تكشف عن خبايا النفس وأسرار اللاشعور وماهو كامن في الأعماق من أماني وأحلام وكبت وعقد وميول ،وهو انتقال منالعالم الواقعي إلى عالم الرؤى والأحلام ،حيث تقوم على الأسس التالية :

١- إسقاط القيم الجمالية والأخلاقية والأدبية .
٢- الإنتقال في العمل الفني من المعلوم الواضح إلى الغامض المشوش، باتباع الأساليب الرمزية اللاشعورية "حسبما تكون في نطاق اللاشعور".
٣- الإهتمام بدراسة أوضاع واقعية دون الدراسة الطبيعية .
٤- العمل على رسم الأشياء كما تشاهد في عالم الرؤى والأحلام بأوضاعها الرمزية الغامضة .
٥- إدماج الواقع في اللاواقع.

ولقد وجدت الباحثة اللوحات التصويرية للمدرسة السريالية تختلف من الناحية الفلسفية في المنظور السريالي لفنانيها المشهورين فينقسم المنظور الخيالي إلى جانبين الأول التجسيم الواقعي الشبيه بالفوتوغرافي والذي تميز به الفنان سلفادور دالي ، وجورجيو دي شيريكو، رينيه مارجريت، والثاني تميز بأسلوب تكعيبي رمزي ، وازدهر على يد أشهر فنانيها مارك شاجال وبول كلي. فنجد للفنان **(سلفادور دالي S.Dali.. ١٩٠٤..)** منظوره السريالي الخاص في لوحته الظاهر في الشكل(٨) والذي ترى الباحثة أنه منظور ازدواجي بين المنظور الواقعي والخيالي يبرز مدى دقة الفنان في رسمه للعناصر الشبه فوتوغرافية وجمع أكثر من عنصر وتركيبها بصورة خيالية وذلك في إطار المنظور الخطي ذو نقطة تلاشي واحدة. وهذا ما ذكره **السمري**(١٩٩٦م) بمبدأ التشخيص في إطار التغريب" أي نقل الكائنات من وسطها المعهود إلى وسط غريب عنها "[ص٣٩٣]



شكل(٥٥)
لوحة الفنان بول كلي بعنوان – منظر كثير الحركة - ١٩٤٠م
يوضح المنظور التجريدي

البسيوني (١٩٩٤م)، ص٢٧٣

<u>دراسة لبنائية اللوحة بعنوان ـ تعكس البجعة أفيال ـ١٩٣٧م للفنـان سلفادور دالـي شكل(٥٦)</u>

أ ـ الأسس البنائية للوحة

* <u>مساحتها:</u> شبه مستطيلة الشكل في وضع أفقي طوله ١٥سم عرضه ١٢ سم

* <u>نظامها البنائي</u> : بنى موضوعه على نقطة مركزية في منتصف اللوحة تمثل نقطة التلاشي ترتبط بها أجزاء اللوحة بمحاور رأسية وأفقية ومائلة. قسمت سطح اللوحة:إلى أربعة مساحات أفقية تمر محاورها المنصفة في نقطة التلاشي المركزية.

ب- الأسس التشكيلية للوحة

*<u>عناصر اللوحة</u>: اشتملت اللوحة على عناصر (آدمية ـ حيوانية ـ جماد ـ نبات) يظهر بعض القيم الفنية التالية:

١- رسم العناصر بحقيقتها الواقعية الشبه فوتوغرافية.

٢- رسم صورته الشخصية في الجزء الأيسر من الشكل والبحيرة والبجع والجبال بصورة واقعية .

٣- رسم الأشجار والسحب بصورة خيالية .

٤- ألوان العناصر ألوان حقيقية متباينة ومتدرجة .

٥- إعتمد على التباين اللوني لإظهار الفرق بين مناطق الضوء والظلال الحقيقية والخيالية لإبراز العمق الفراغي.

* التناغم في نسب الأحجام للعناصر.

* التنويع في اللوحة من خلال اللون و الحجم والإتجاه حقق عنصر الحيوية والحركة .

* السيادة في اللوحة سيادة شكلية في المنتصف بتوحيد إتجاه النظر على العناصر وبسبب قربها بالسبة للإتجاه الخطي من نقطة التلاشي .

جـ ـ الأسس التعبيرية للوحة

*عبر عن موضوعه متبعاً أسلوب المدرسة الواقعية في رسم الإشكال الطبيعية بصورتها الحقيقية .

* منظوره الخيالي يظهر في رسمه للصورة المنعكسة فنشاهد صورة البجع تنعكس أفيال وهذا يقصد به مبدأ التشخيص في إطار التغريب.

* دمج الواقع في اللاواقع كما هو في الجزء الأسفل من المنظور الإنعكاسي .

* جمع بين أزمنة و أمكنة في منظوره الإنعكاسي الخيالي .

د- أنواع المنظور

١- منظوره الهندسي بنقطة تلاشي واحدة تصغر العناصر كلما إقتربت منها .

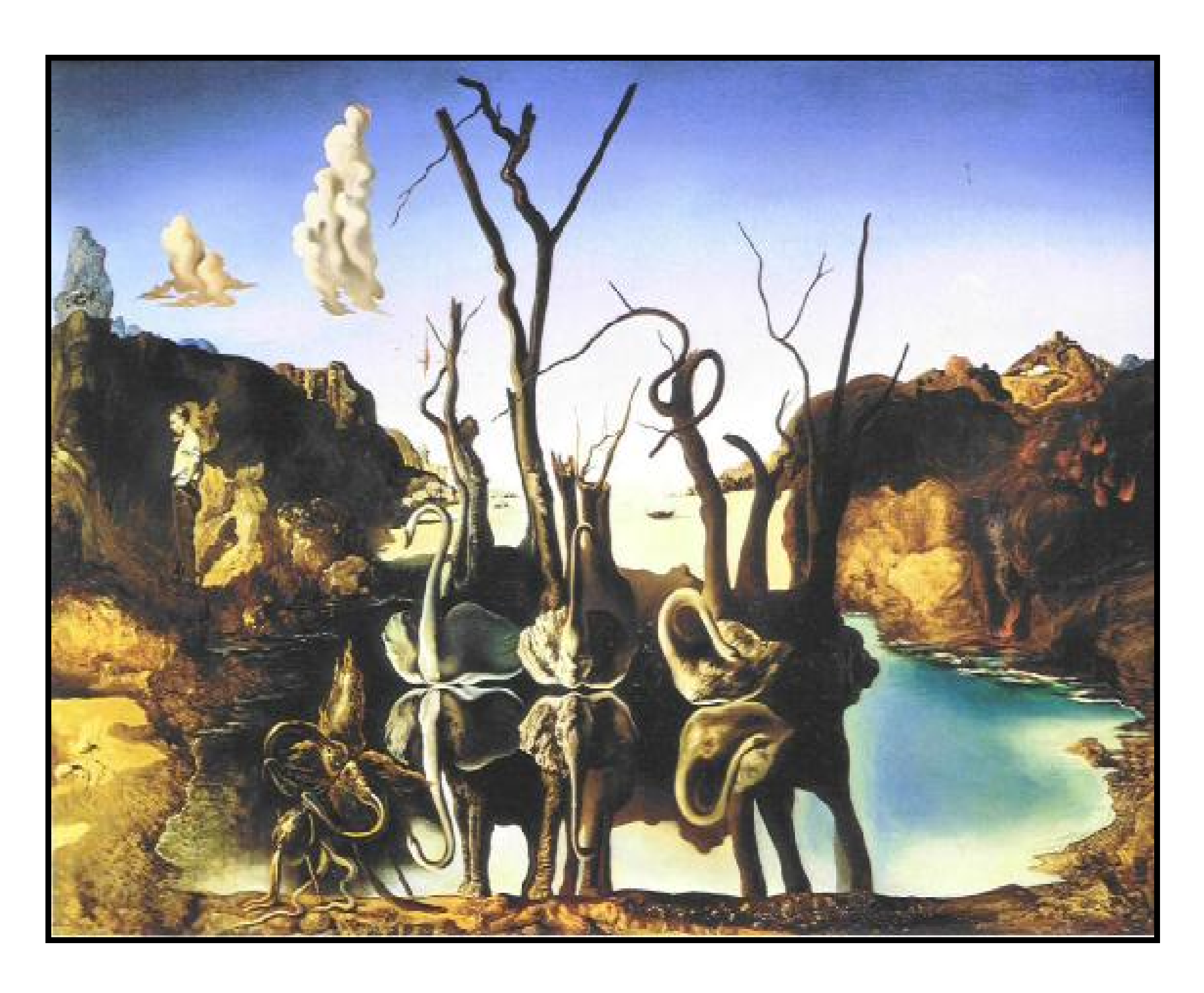
٢- منظور إنعكاسي خيالي تبعاً لقوانين المنظور الإنعكاسي الهندسية .

٣- منظوره مزدوج بين الواقع واللاواقع .

٤- منظور مزدوج بالدمج بين العناصر الواقعية والخيالية .

٥- منظوره لوني تبعاً لقوانين منظور الضوء والظل .

ومن خلال العرض السابق تخلص الباحثة إلى أن أنواع المنظور قد تعددت واختلفت باختلاف المدارس الفنية المختلفة وباختلاف رؤية فنانيها مما ساهم في إثراء الرؤية التعبيرية للأعمال الفنية والتي يمكن توضيحها من خلال وجهة نظر الباحثة في الجدول الآتي:



شكل(٥٦)
لوحة للفنان سلفادور دالي بعنوان – تعكس البجعة أفيال-- ١٩٣٧
يوضح المنظور الإزدواجي بين المنظور الواقعي والخيالي

Robert Descharnes (2003) , PAGE 212

نوع المنظور	أ/ المنظور الفلسفي	ب/المنظور التعبيري	ج/المنظور الهندسي
المدرسة الكلاسيكية	* إتباع قوانين المنظور الإغريقي القديم. * تحقيق المثالية في النسبة والتناسب. * تمثيل الحياة الواقعية	*التعبير عن الواقع التاريخي *التعبير عن المعاناة والألم * تسجيل فترة زمنية معينة في مكان معين * تحقيق الملامس المختلفة مطابقة للواقع	*تميز برؤية بصرية قريبة من العنصر * منظورها اللوني حقيقياً يعبر عن العمق الفراغي *استخدم قوانين المنظور الخطي
المدرسة الرومانسية	* تمثيل المشاعر والأحاسيس الخاصة بالفنان. * الجمع بين الواقع والخيال.	*التعبير عن الانفعالات القريبة من الواقع *رسم العناصر بنسبها الحقيقية * تسجيل مكان وزمان معين	* إتباع قوانين المنظور الخطي * ظهور المنظور الزخرفي * التوافق بين المنظور اللوني والضوء والظل
المدرسة الواقعية	* تمثيل الأشياء الواقعية. *التركيز على وجدان الفنان وخياله بالنسبة للحياة الواقعية	*تسجيل الواقع في طابع من الحزن والمعاناة * دمج المنظور الواقعي بالمنظور الخيالي	*منظور خطي حسب رؤية الفنان *منظور ضوئي غير مباشر *تركز على المنظور اللوني والضوئي لتحقيق العمق
المدرسة التعبيرية	*تأثرت بنظريات تحليل الضوء *تأثر المنظور الضوئي بخيال الفنان	*ألوانها وملامسها حسب رؤية الفنان الخيالية *الدمج بين الواقع والخيال في التعبير عن الضوء بمنظور لوني تأثيري	* منظور خطي في لأعمال *منظور لوني غير ممزوجاً أو متدرجاً. *منظوره الشكلي قريب من الواقع
المدرسة التأثيرية	* التعبير عن المشاعر الداخلية بتحريف الأشكال *التأكيد على اللون	* التركيز على منطقة الانفعال في اللوحة باللون * الجمع بين الحقيقة والخيال في التعبير عن المكان والزمان	* منظور هندسي قريب من المنظور الخطي *منظور لوني نقي ومتباين التركيز على منطقة الانفعال بالضوء
المدرسة الوحشية	*الاهتمام بنظريات اللون	*منظور اللوني متأثر بالفن البدائي * التمهيد لظهور المنظور السريالي بالتحوير والتبسيط	*منظور هندسي برؤية قريبة من المنظور الخطي *منظور لوني قوي ونقي
المدرسة التكعيبية	*اتخاذ الفنون الزنجية الأفريقية والبدائية مصدر لتحليل الأشكال	*التعبير عن الأشكال بالجمع بين القديم والحديث *التعبير بالتكعيب والتجريد * التعدد في زوايا الرؤية	*منظور تجريدي للشكل *منظور هندسي للشكل بالتكعيب *استخدام المنظور اللوني لتحقيق الوحدة
المدرسة المستقبلية	*اهتم بعلم تركيب وتحليل وبناء الصورة المرتبطة بالحركة	* التعبير عن الحركة بتحليل العناصر لمساحات وتركيبها بالتداخل والترديد الحركي المتتالي بالقيم اللونية المتداخلة	*منظور بنقطة تلاشي * منظور ازدواجي بين الخيال والواقع أو المسطح والمجسم الدمج بين النسب في المساحات لتبدو قريبة من الواقع
المدرسة التجريدية	*تأثر بالمنظور الروحي البسيط *استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي	*التعبير بالتبسيط والتسطيح إلى خطوط وأشكال هندسية . *تحطيم الأشكال إلى مسطحات مشوهة	*منظور شكلي بعيد عن القوانين والقواعد *تحليل الأشكال وبنائها بمنظور الفنان الخاص
المدرسة السريالية	*اهتم بعلم اللاشعور كالخيال المتدفق أو الأحلام *دمج أشكال واقعية في أماكن غريبة	*التعبير بالدمج بين الواقع واللاواقع بمنظور خيالي *الجمع بين أزمنه وأمكنه في منظور واحد	*منظور بنقطة تلاشي *منظور ازدواجي بين الخيال والواقع أو المسطح والمجسم

شكل (٥٧) : جدول توظيفات مدارس فن الـتصوير الحديث.

الفصل الرابع

التجربة الشخصية.

* المقـــــدمة.
*أهـداف التجـربة.
*أهمـــية التجـربة.
*حـــدود التجـربة.
*مداخـل التجـربة.
*أعمـــال التجـربة.

المقدمة

تعددت توظيفات المنظور في الفن الحديث مع التطورات الأيد يولوجية والتقنية لإثراء مداخل الفن الذي يعتبر من أسمى الرسائل الإنسانية لتوصيل ذلك النشاط الفكري المبدع من خلال ما يقوم به الفنان في توظيفاته المختلفة للمنظور بصورة جديدة في الفن الحديث الذي ميزته عن الفنون السابقة بأنه ذو طابع أصيل . كما أنتهج الفن الحديث في توظيفاته للمنظور منهجاً يعمل على ربط الماضي بالحاضر في صورة تبقى للمستقبل وذلك من خلال أنواع المنظور المتعددة التي ظهرت في الفنون القديمة والحديثة والتي صنفتها الباحثة وذكرتها في الفصل الثاني من هذه الدراسة. فكل فنان وممارس فن يعمل باستمرار على استحداث وتوظيف كل من الرؤية الفكرية والفنية والتعبيرية للمنظور بهدف تحقيق جوانب إبداعية مختلفة بصرياً و فكرياً وإبداعياً من الوجهة الجمالية والحسية محققاً في النهاية نوع من التواؤم الفني والذاتي مع نفسه ونوع من التواؤم الفكري والوجداني مع مجتمعه.

ويعد هذا أحد الأهداف العامة التي دعت إليها التربية الفنية في مناهجها والتي تسهم في تنمية مستوى الإدراك والإبداع لطالبات القسم بصرياً وفكرياً وحسياً من خلال تعميق معرفتهم للنظريات الفنية والمفاهيم المرتبطة بالمنظور وبأنواعه المختلفة التي كشفت مدى التطور والتغير الذي يمكن إجراءه في الحلول الفنية الجديدة لتوظيف المنظور وإنتاج لوحات تصويرية تتفق مع العصر وتتميز بالأصالة مستعينة بما سبق لها من أنواع المنظور المختلفة التي ظهرت في الفن الحديث الغربي والعربي المعاصر بمداخلها التوظيفية المختلفة كمصدر لها بهدف التجديد والتنوع في أساليب التعبير الفني وتعدد الرؤى والخروج عن الواقع المألوف بما هو غير مألوف .

لذا تقوم الباحثة في هذا الفصل من الدراسة بتجربة شخصية تتحدد محاورها الرئيسية في عدد من النقاط التي حددتها الباحثة لبناء هيكلها العام والتي يمكن أن نتلمسها فيما يلي:

أهداف التجربة

تهدف هذه التجربة الى:

١- الإفادة من التجربة في تنمية الممارسة الإبداعية في مقرر الرسم والتعبير باللون في المستوى الثاني من خلال تنمية الرؤية البصرية والفكرية والتشكيلية.
٢- فتح مجال الإنتاج في الأعمال الفنية بمنطلقات مستحدثة في توظيفات المنظور٠

أهمية التجربة

تتحدد أهمية هذه التجربة في:

١- التعرف على أنواع المنظور المختلفة.
٢- إعادة توظيف المنظور لإنتاج أعمال فنية معاصرة بمداخل مستحدثة٠
٣- التداخل و الدمج بين أنواع المنظور المختلفة للوصول إلى رؤية فنية غير مألوفة في العمل الفني.

حدود التجربة

تقتصر حدود هذه التجربة على عدد من النقاط يمكن ذكرها فيما يلي:

١- عدد من اللوحات التصويرية الملونة المنفذة من قبل الباحثة.
٢- توظيفات المنظور في الفن الحديث .
٣- اختيار عدد من المداخل يتم من خلالها توظيف المنظور.

وسوف تعمل تلك الحدود كضوابط تقوم عليها توظيفات المنظور التي تبنتها الباحثة في تجربتها الشخصية من حيث الثوابت والمتغيرات التالية:

ثوابت التجربة :

١- لوحات كانفس بمقاسين ٥٠ × ٧٠ و ٦٠ × ٩٠.
٢- ألوان إكريليك .
٣- تنفيذ لوحتين لكل مدخل .

متغيرات التجربة :

١- مفردات وموضوعات اللوحات.
٢- مداخل التجربة.

مداخل التجربة

تحدد الباحثة خمس مداخل أساسية لتوظيف المنظور بمثابة منطلقات لرؤية فكرية وبصرية وفنية خاصة بالباحثة تذكرها فيما يلي:

- المنظور الخيالي والمنظور المتعدد لزوايا الرؤية .
- المزج بين المنظور الخطي الواقعي والمنظور الخيالي.
- المنظور الإزدواجي المتداخل بين المجسم والمسطح.
- المنظور اللولبي والمنظور المعكوس في بُعد تراكبي واختزالي.
- المنظور الخطي الانعكاسي بشكل فني تكراري .

ويتفرع مما سبق أنواع مختلفة من المنظور توظفها الباحثة في إطار يجمعها منظور اللوحة الأساسي وذلك لتحقيق الاختلاف في توظيفات المنظور وتعددها لإتاحة البحث

والتجديد والإضافة ، ولا تقتصر توظيفات المنظور على هذه المداخل فقط بل يمكن الجمع بين مدخلين أو إضافة مداخل أخرى حسب رؤية الباحث وممارس الفن.

أعمال التجربة

تضمنت أعمال التجربة عدد من اللوحات التي تشير إليها الباحثة بالتفصيل فيما يلي:

اللوحة التصويرية الأولى : بعنوان - رؤية تراثية - شكل (٥٨)

*المدخل الرئيسي: المنظور الخيالي والمنظور المتعدد لزوايا الرؤية

أ – الأسس البنائية:

* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٧٠ × ٥٠ سم في وضع رأسي

* من حيث نظامها البنائي : بنت عناصرها على محاور مائلة شبه عمودية وشبه أفقية أساسها المفروكة الإسلامية

* من حيث تقسيم سطح اللوحة: قسمتها الباحثة إلى مساحات محصورة على شكل معين تمتد أضلاعه إلى الخارج.

ب- الأسس التشكيلية :

*عناصر اللوحة: اشتملت اللوحة على عناصر من (جماد) بيوت وعناصر تراثية اهتمت فيها الباحثة بما يلي:

١- توزيع العناصر على مساحات مختلفة تحقق فيها ما يلي:

- إيقاع متناغم ومتعدد.
- حركة في اتجاهات مختلفة .

٢- أستخدم في اللوحة الألوان الزاهية المتعددة مما حقق التنوع والإيقاع .

٣- الدمج بين العناصر المسطحة والمجسمة مما أدى إلى التمثيل الخيالي .

٤- في اللوحة استخدمت الباحثة المساحة المحصورة في منتصف اللوحة كمركز للسيادة الذي يمثل منظور مجسم قريب للمنظور الخطي للعناصر.

٥- حجم العناصر في منظور اللوحة متفاوتة غير واقعية فالباحثة رسمت العناصر المجسمة كالبيوت يظهر حجمها صغير والأشرطة والأحزمة بحجم كبير.

*حققت الباحثة خاصيتي الاستمرارية والإغلاق في اللوحة فالإغلاق نجدها في المنظور المجسم في منتصف اللوحة وفي المنظور الخيالي في المساحة المحصورة يسار اللوحة ، أما خاصية الاستمرارية ففي امتداد الأشرطة إلى خارج مساحة اللوحة وفي المساحة المحصورة في يمين اللوحة برسم صورة منعكسة للبيوت كظلال ممتدة .

ج– الأسس التعبيرية:

* عبرت فيها الباحثة بتوظيف أنواعاً مختلفة من المنظور بالإضافة للمدخل الأساسي فيما يلي:

١- منظور جوي بعيد للعناصر في منتصف اللوحة لصورة بحجم صغير عن حجمها الطبيعي.

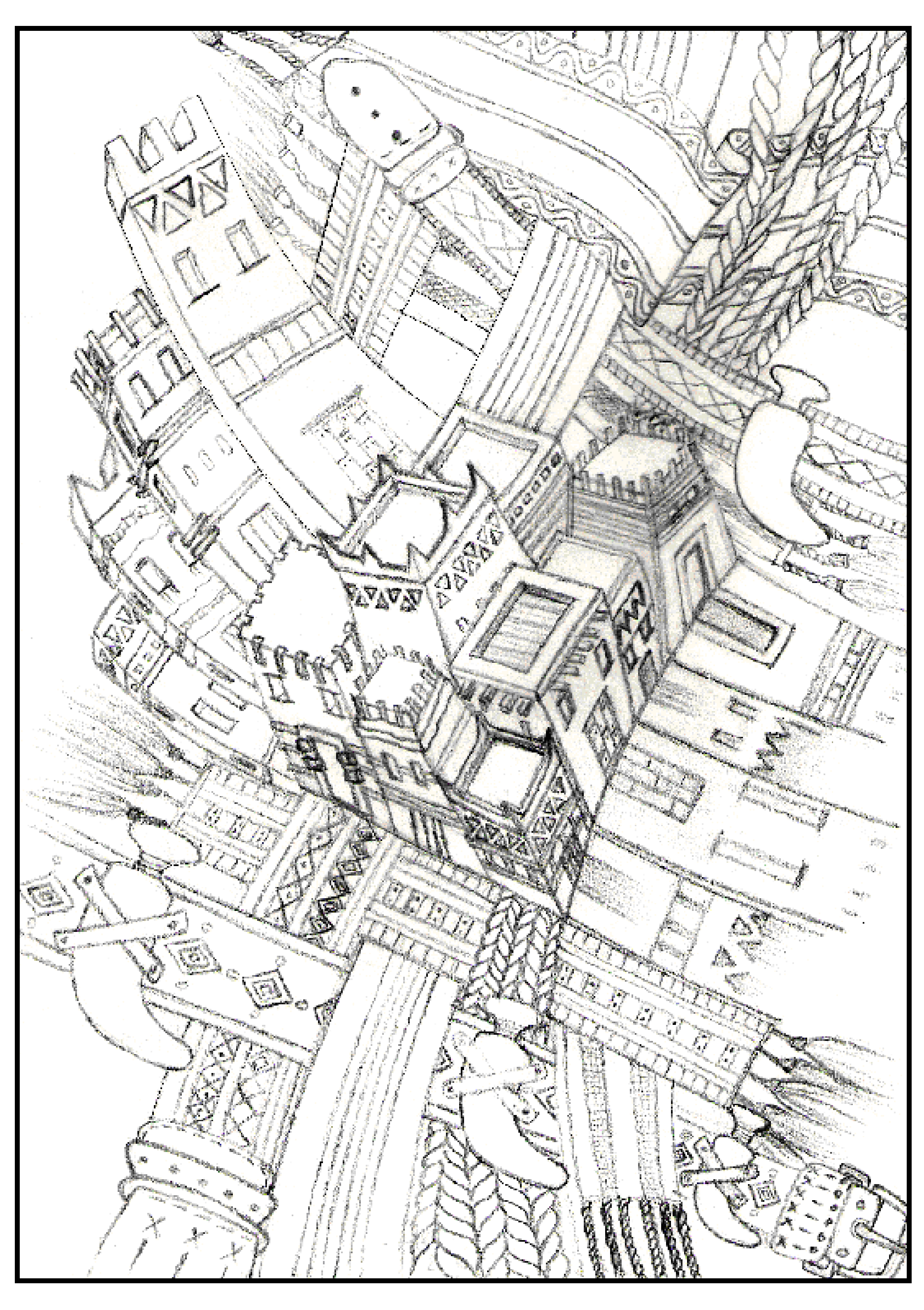
٢- العناصر التراثية الأخرى بمنظور قريب لصورة مبالغ فيها الحجم بالنسبة لحجم البيوت .

٣- منظور إزدواجي بين عناصر مجسمة و مسطحة.

٤- منظور متعدد في زوايا الرؤية وتعدد خط الأرض أدى إلى تعدد الزمان والمكان.تعدد زوايا الرؤية برؤية البيوت مرة من أعلى ومرة واجهة من الأمام وتعدد في المكان والزمان من خلال الاختلاف الظاهر في الضوء والظل ومصادرها ففي المنظور الجوي نرى الضوء غير مباشر ومناطق ظل حقيقية وخيالية ،أما البيوت في الجهة اليسرى استخدمت الباحثة تأثير الضوء المباشر من الأعلى وفي الجهة اليمنى نرى صورة منعكسة للبيوت وممتدة كالظلال الخيالية الممتدة.

٥- منظور هوائي في الصورة المنعكسة .

٦- الدمج بين أكثر من أسلوب في رسم البيوت ففي المنصف عبرت عنها بمنظور جوي خطي وفي الجهة اليسرى كأنها شرائط أو شبه متوازي .



شكل (٥٨)
لوحة تصويرية بعنوان ـ رؤية تراثية
توضح المنظور الخيالي والمنظور المتعدد لزوايا الرؤية



التجربة الأولى للباحثة بعنوان - رؤية تراثية -

اللوحة التصويرية الثانية : بعنوان - صور من الماضي- شكل(٥٩)

المدخل الرئيسي: المنظور الخيالي والمنظور المتعدد لزوايا الرؤية.

أ/ الأســس البنائية :

* من حيث المساحة: مستطيلة الشكل ٦٠×٩٠ سم في وضع أفقي.

* من حيث نظامها البنائي : بنيت على محاور رأسية وأفقية متعددة ومحاور مائلة .

* من حيث تقسيم اللوحة: قسمت إلى مساحات محصورة بشكل مستطيلات رأسية.

ب/ الأسس التشكيلية:

*عناصر اللوحة: تشتمل على عناصر (أدمية – جماد – نباتية)اهتمت فيها الباحثة بما يلي:

١ - العناصر الآدمية بصورة تجريدية مسطحة ومبسطة .

٢- العناصر الجامدة من أبواب وشبابيك (روشان بأحجام وأشكال مختلفة).

٣- العناصر النباتية بصورة خيالية بعيدة عن الواقع وملامس سمارة الخشب في العناصر الجامدة كترديد للعنصر النباتي وتوزيعها في مساحة اللوحة .

٤- حجم العناصر في اللوحة لا تحكمها نقطة تلاشي فنراها متفاوتة.

٥- توزيع العناصر بصور متعددة وأحجام متفاوتة وتراكبها.

<u>*من النقاط السابقة يتحقق ما يلي :</u>

* التنوع في الحجم والعناصر والملامس أدى إلى إيقاع متعدد ومتناغم .

* توزيع العناصر بصورة متعددة حقق حركة في فراغ اللوحة .

* تحقيق عنصر السيادة في الجزء الأيمن من اللوحة بالمبالغة في الحجم.

* باستخدام الكولاج تتحقق خاصيتي الاستمرارية والإغلاق فالصور الناقصة تقوم عين المشاهد بإكمال الصور .

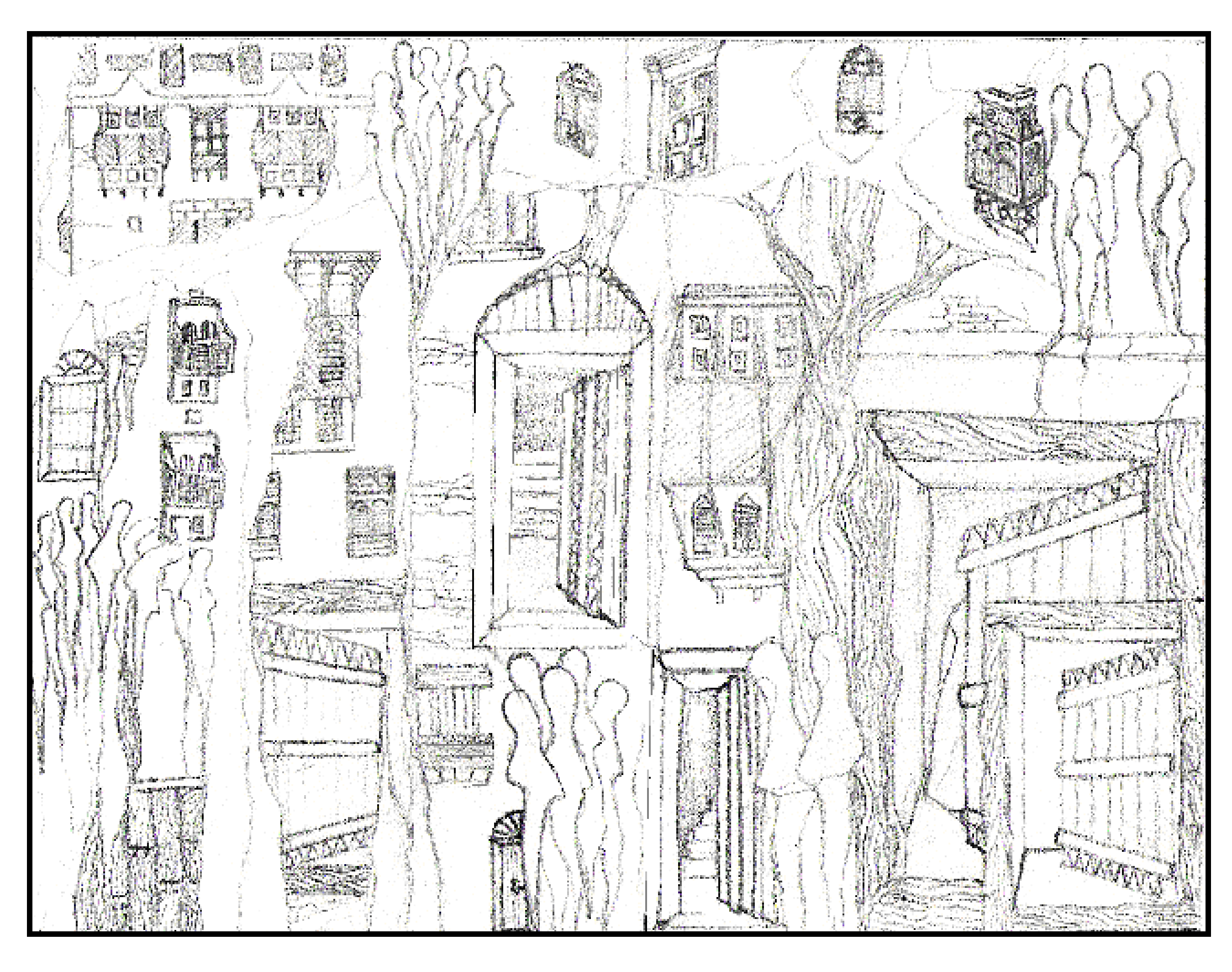
ج/ الأسـس التعبيرية :

<u>*اشتملت على التعبير الخيالي من خلال توظيف عدة أنواع للمنظور منها:</u>

١- منظور روحي بالتجريد في العناصر الآدمية والتعدد في خط الأرض والمكان .

٢- منظور خيالي بالتعدد في زوايا الرؤيا و الدمج بين الواقع والخيال.

٣- منظور تكراري متراكب عن طريق الرسم بالكولاج .



شكل (٥٩)
لوحة تصويرية بعنوان_صور من الماضي _
توضح المنظور الخيالي والمنظور المتعدد لزوايا الرؤية



التجربة الثانية للباحثة بعنوان - صور من الماضي -

اللوحة التصويرية الثالثة : بعنوان - لمسة ناعمة - شكل (٦٠)

*المدخل الرئيسي للوحة : المنظور اللولبي والمنظور المعكوس في بُعد تراكبي واختزالي .

أ/ الأســس البنائية :

* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٥٠×٧٠سم في وضع رأسي.

* من حيث نظامها البنائي : بنيت عناصرها على خط لولبي ومحاور رأسية وأفقية ومائلة.

* من حيث تقسيم سطح اللوحة: قسمت إلى ثلاث مستطيلات رأسية وثلاث أفقية تعتبر محاور للعناصر.

ب/الأسس التشكيلية:

*عناصر اللوحة: اشتملت على عنصر اليد والقماش يظهر فيها ما يلي :

١. حجم العناصر متساوية تقريباً.
٢. الاهتمام برسم تفاصيل العناصر كدراسة للأوضاع الحركية.
٣. التنوع في الأشكال والأوضاع والاتجاهات.
٤. الألوان فيها بعيدة عن الواقع للخروج عن قوانين المنظور الواقعي .

* مما سبق تحقق التالي :

*عنصر الوحدة بين عناصر اللوحة بتواصل العناصر على خط لولبي واحد.

* تحقيق عنصر الحركة من خلال اتجاه العناصر على خط لولبي واحد.

* تحقيق عنصر السيادة من خلال النقطة المركزية للمحور اللولبي في منتصف اللوحة.

* تحقيق خاصيتي الإغلاق في عنصر اليد والاستمرارية في حركة القماش.

ج/الأسس التعبيرية :

*عبرت فيها الباحثة بتوظيف أنواع مختلفة من المنظور فيما يلي :

١. منظور روحي في رسم الأيدي على خط لولبي بنزعة تعبيرية بحجم متساو وبعد واحد باستخدام التراكب والتداخل.
٢. منظورمتعدد الأزمنة والأمكنه.
٣. منظور واقعي برسم طبيعة الأيدي ودراستها بأوضاعها المختلفة وأشكال مختلفة و رسم الأقمشة بملامس مختلفة وأنواع مختلفة.
٤. منظور لولبي خيالي.



شكل (٦٠)
لوحة تصويرية بعنوان _ لمسة ناعمة
توضح المنظور اللولبي والمنظور المعكوس بشكل التراكبي والاختزالي



التجربة الثالثة للباحثة بعنوان - لمسة ناعمة -

اللوحة التصويرية الرابعة: بعنوان -الحطام - شكل (٦١)
*المدخل الرئيسي: المنظور اللولبي والمنظور المعكوس في بُعد تراكبي واختزالي.
أ/ الأسس البنائية :
* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٦٠×٩٠سم في وضع أفقي .
* من حيث نظامها:على محور لولبي قائم على محاور رأسية ومائلة.
* من حيث تقسيم اللوحة: قسمت إلى مستطيلين أفقيين بمحور أفقي وإلى أربع مستطيلات رأسية متداخلة .
ب/ الأسس التشكيلية:
*عناصر اللوحة : تشمل على عناصر من جماد (قارب وبحر) يظهر فيها ما يلي:
أ- بالنسبة للبحر:
١. اتبعت أسلوب التخطيط بالفرشاة للدلالة على الحركة في اتجاهات مختلفة.
٢. استخدمت التباين اللوني والمحايدة لإظهار البعد الفراغي.
ب- بالنسبة للقارب: ١. حالات وأوضاع مختلفة للقارب.
٢. تباين بين مناطق الظل والنور للون في القارب تحكمها منطقة إضاءة في الجهة اليسرى أعلى اللوحة.
٣. استخدام التراكب في المساحات لترتيب العنصر على المحور اللولبي .
٤. حجم القارب يتزايد كلما ابتعدنا من البؤرة المركزية للمحور اللولبي ويمكن القول أنه يتناقص كلما اقترب من البؤرة ا فهي عملية انعكاسية يمكن سير الأحداث من اليسار إلى اليمين والعكس للعودة إلى الصورة الأصلية.
*مما سبق تحقق ما يلي : ١. إيقاع لولبي متعدد نجده تارة متصاعد وتارة متنازل. ٢. من الإيقاع وتغيير أوضاع القارب يتحقق حركة وحيوية في فراغ اللوحة .
٣.خاصية الاستمرارية في الخط اللولبي و العنصر من حيث الحركة المرتدة التي نراها كشريط تسجيل تسير الأحداث فيه بحركة متتالية.
ج/ الأسس التعبيرية :
*عبرت الباحثة في اللوحة عن عدة أنواع للمنظور فيما يلي :
١. منظور معكوس من اليسار إلى اليمن ومنظور خطي من اليمين إلى اليسار.
٢. منظور لولبي متصاعد ومتنازل في منظور خطي لإظهار البعد الفراغي.
٣. منظور خطي متعدد في زوايا الرؤية، وفي الزمان الظاهر في تغيير زاوية النظر للمركب في فراغ اللوحة، والتغيير في شكل القارب وحجمه.
٤. منظور حركي متعدد الاتجاهات التي تجعل المشاهد يكمل الصور أو أن ينتقل بصره في الحركة من اليسار إلى اليمين أو العكس.



شكل (٦١)
لوحة تصويرية بعنوان _الحطام _
توضح المنظور اللولبي والمنظور المعكوس بشكل التراكبي والاختزالي



التجربة الرابعة للباحثة بعنوان - الحطام -

<u>اللوحة التصويرية الخامسة:</u> بعنوان - وحدة وترابط - شكل (٦٢)

*المدخل الرئيسي للوحة : المزج بين المنظور الخطي الواقعي والمنظورالخيالي .

أ/ الأسس البنائية :

* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٦٠×٩٠سم في وضع أفقي.

* من حيث نظامها البنائي : بنيت العناصر على محاور أفقية ورأسية ومائلة .

* من حيث تقسيم اللوحة: قسمت إلى ثلاث أجزاء رأسياً وأفقياً وعند التقاء المحاور نجد نقطة مركزية إشعاعية تتفرع منها المحاور المائلة كنقطة تلاشي.

ب/ الأسس التشكيلية:

*عناصر اللوحة: تشتمل على عناصر جامدة (أقمشة وألواح خشبية) اهتمت فيها الباحثة بما يلي: ١. رسم عنصر الخشب بصورتيه الجامدة والمرنة.

٢. توزيع الأقمشة على الألواح الخشبية بطريقة مرنة في اتجاهات مختلفة فنراها ملقاة أو ملتفة وكذلك هناك عقد والتفاف بين قطعتين أو أكثر.

٣. استخدام الألوان الواقعية القاتمة في القطع الخشبية، وا ستخدام الألوان الزاهية بالتدرج والتباين بين مناطق الظل والنور في الأقمشة.

٤. حجم القطع الخشبية يصغر كلما اتجهنا إلى نقاط التلاشي.

٥. استخدام التداخل بين العناصر لإبراز البعد الفراغي.

٦. التأكيد على الملامس المختلفة بين الخشب والأقمشة بالتباين بين الألوان .

<u>ومما سبق يتحقق ما يلي</u>:*التنوع في توزيع العناصر في اللوحة لتحقيق الحيوية والحركة في اتجاهات العناصر الجامدة والمرنة .

* التنوع والحركة كلاهما يحققان إيقاع متعدد ومتناغم .

* الوحدة والترابط بين عناصر اللوحة بتواصلها وترابطها .

* خاصية الاستمرارية باستمرار العناصر أو أصلها في الفراغ .

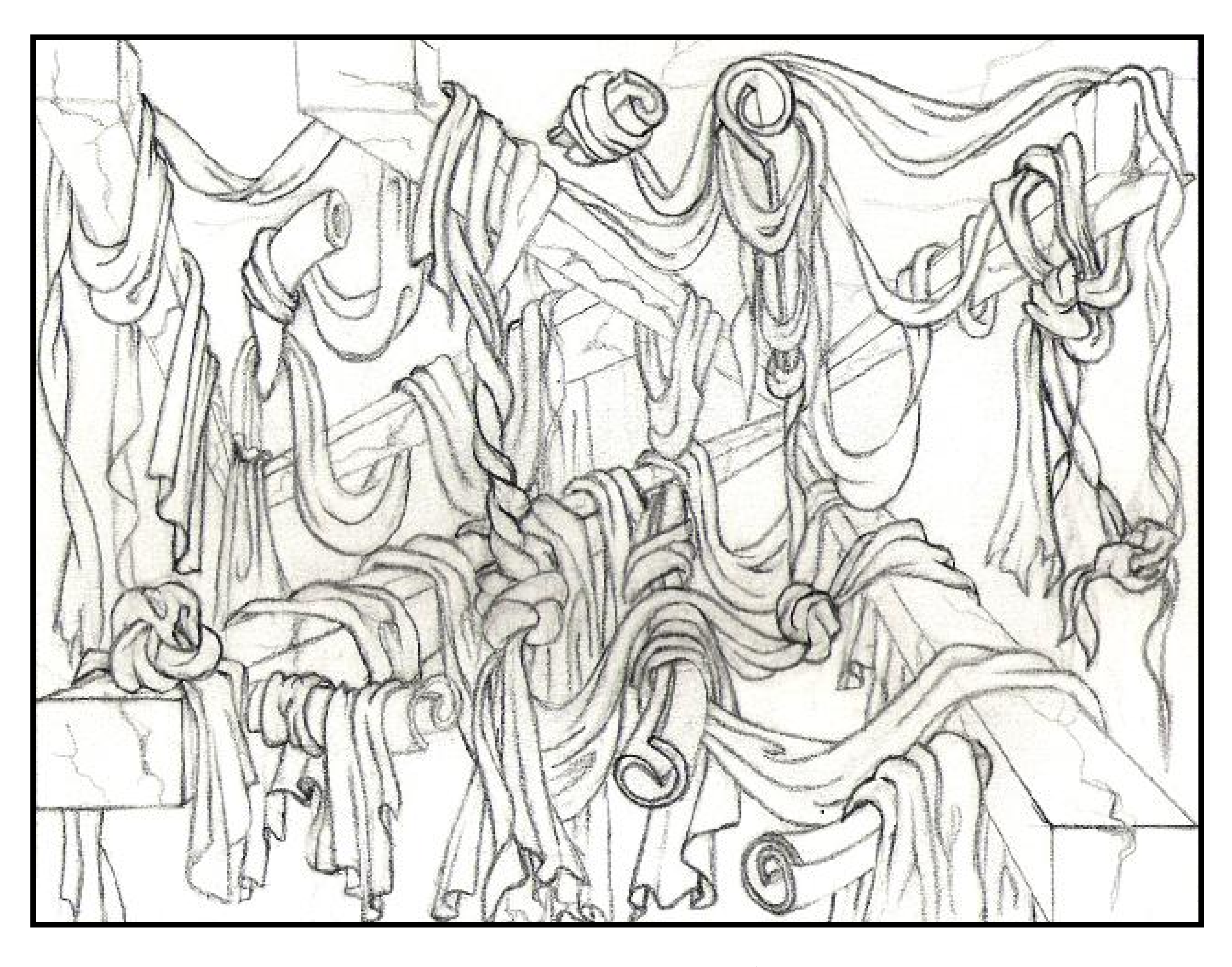
ج/ الأسس التعبيرية :

*عبرت الباحثة بتوظيف أنواع متعددة للمنظور في اللوحة فيما يلي :

١. المنظور الإزدواجي بالدمج بين الواقع والخيال في الفراغ .

٢. منظور خطي بنقطتي تلاشي للتعبير عن العناصر بصورة قريبة من طبيعتها الواقعية.

٣. منظور لوني رومانسي للتعبير عن حالة الترابط والوحدة بين العناصر .



شكل (٦٢)
لوحة تصويرية بعنوان _ وحدة وترابط _
توضح المزج بين المنظور الواقعي والمنظور الخيالي في المنظور الخطي



التجربة الخامسة للباحثة بعنوان - وحدة وترابط -

<u>اللوحة التصويرية السادسة:</u> بعنوان - هيا إلى الصلاة - شكل (٦٣)

*المدخل الرئيسي : المزج بين المنظور الخطي الواقعي والمنظور الخيالي.

أ – الأسـس البنائية :

* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٧٠ × ٥٠ سم في وضع رأسي

* من حيث نظامها البنائي : بنيت عناصرها على محاور رأسية و أفقية ومائلة.

* من حيث تقسيم سطح اللوحة : قسمت الباحثة سطح اللوحة إلى قسمين رأسيين بمساحة مستطيلين غير متساويين ، وإلى مستطيلين أفقيين يتقاطعان بمحورين في نقطة واحدة وهي نقطة الهروب تتفرع منها شبكة هندسية .

ب- الأسـس التشكيلية:

*عناصر اللوحة : اشتملت على عناصر (هندسية زخرفية ومعمارية) تظهر فيها ما يلي : ١- البعد الثالث باستخدام شبكة تجتمع في نقطة واحدة وألوان العنصر النباتي طبيعية واقعية.

٢- الأحجام فيها تصغر كلما اتجهنا إلى نقطة التلاشي في العنصر المعماري كالعمود والأرضية، أما أحجام العنصر الزخرفي الهندسي لا تتبع قوانين نقطة التلاشي .

٤- تحليل العناصر المعمارية والزخارف الهندسية إلى عناصر حجميه تحليلية في الجزء الأيمن .

٥- المشكاة الزجاجية تعتبر نقطة مركزية كبؤرة ضوئية سيادية في اللوحة.

* ومن النقاط السابقة تحقق ما يلي:* التنوع باختلاف العناصر، واختلاف الأحجام.

* الحركة في اختلاف اتجاهات العناصر .

* الوحدة والترابط في عناصر اللوحة وتواصل الخطوط .

* تحقق خاصيتي الاستمرارية والإغلاق في اللوحة فالعقود والأرضية تميل إلى الإغلاق باتجاهها إلى نقطة التلاشي، و الزخرفة تميل إلى الاستمرارية بانتشارها.

ج– الأسس التعبيرية :

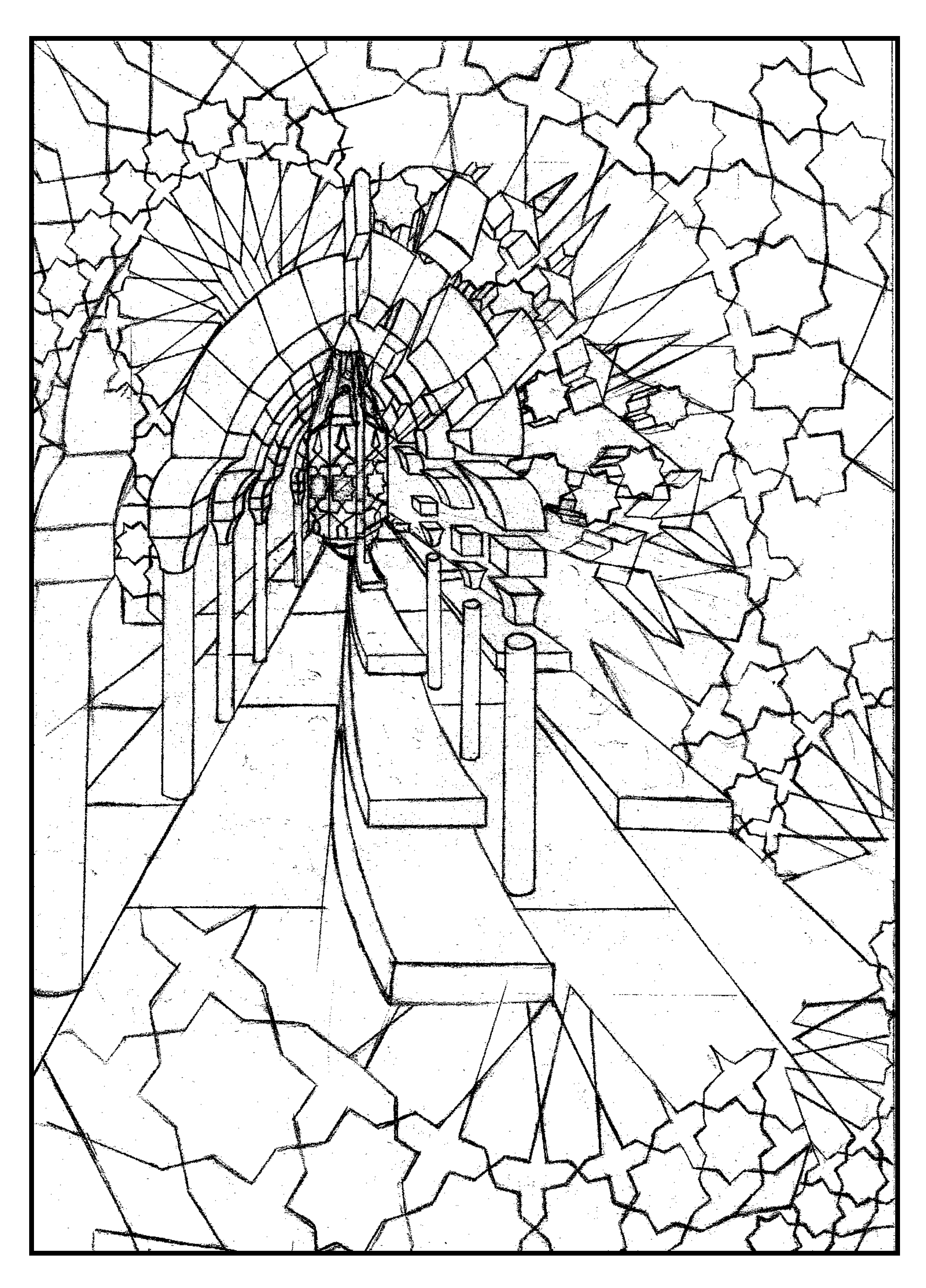
*عبرت الباحثة بتوظيف أنواع مختلفة من المنظور في اللوحة وهي ما يلي:

١- منظور خطي متلاشي بنقطة واحدة .

٢- منظور إزدواجي بين التجسيم والتسطيح في الزخرفة الإسلامية.

٣- منظورإزدواجي بالدمج بين المنظور الواقعي والمنظور الخيالي .

٤- منظور تكعيبي ظاهر في الأسلوب التحليلي لكل من العقود والزخرفة الإسلامية إلى أجزاء منفصلة.



شكل (٦٣)
لوحة تصويرية بعنوان _ هيا إلى الصلاة _
توضح المزج بين المنظور الواقعي والمنظور الخيالي في المنظور الخطي



التجربة السادسة للباحثة بعنوان - هيا إلى الصلاة -

<u>اللوحة التصويرية السابعة</u>: بعنوان - رحلة صيد - شكل (٦٤)

*المدخل الرئيسي: المنظور الخطي الانعكاسي بشكل فني تكراري.

أ – الأســـــس البنائية:

*من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٥٠×٧٠ سم

*من حيث نظامها البنائي: بنيت عناصرها على محاور رأسية و أفقية ومائلة أيضاً.

* من حيث تقسيم سطح اللوحة : قسمت الباحثة سطح اللوحة إلى ستة أجزاء عبارة عن مساحات مستطيلة أفقية.رسمت فيها العناصر مكررة تكرار غير منتظم .

ب- الأسس التشكيلية:

*عناصر اللوحة: اشتملت على عناصر جامدة عبارة عن مراكب صيد يظهر فيها التالي : ١- الاهتمام برسم تفاصيل العناصر في المقدمة وتقل كلما اتجهنا لنقطة التلاشي ، والألوان فيها نقية ومتدرجة في مقدمة اللوحة ويقل النقاء إلى اللون الرمادي كلما اتجهنا إلى نقطة التلاشي .

٣- حجم العناصر تصغر كلما اتجهنا إلى نقطة التلاشي .

*ومن خلال ما سبق تحقق ما يلي: ١- التنوع في اختلاف الحجم والاتجاه.

٢- الوحدة والترابط بين عناصر اللوحة بتواصل الخطوط واستمرارها .

٣- الحركة من خلال التكرار الغير منتظم للعنصر .

٤- خاصية الاستمرارية من خلال إمكانية تكرار العناصر خارج مساحة اللوحة في فراغ لا نهائي.

ج– الأسس التعبيرية

*عبرت الباحثة بتوظيف أنواع من المنظور في اللوحة هي :

١- منظور خطي واقعي للعنصر من حيث رسم التفاصيل ونسبة الأحجام.

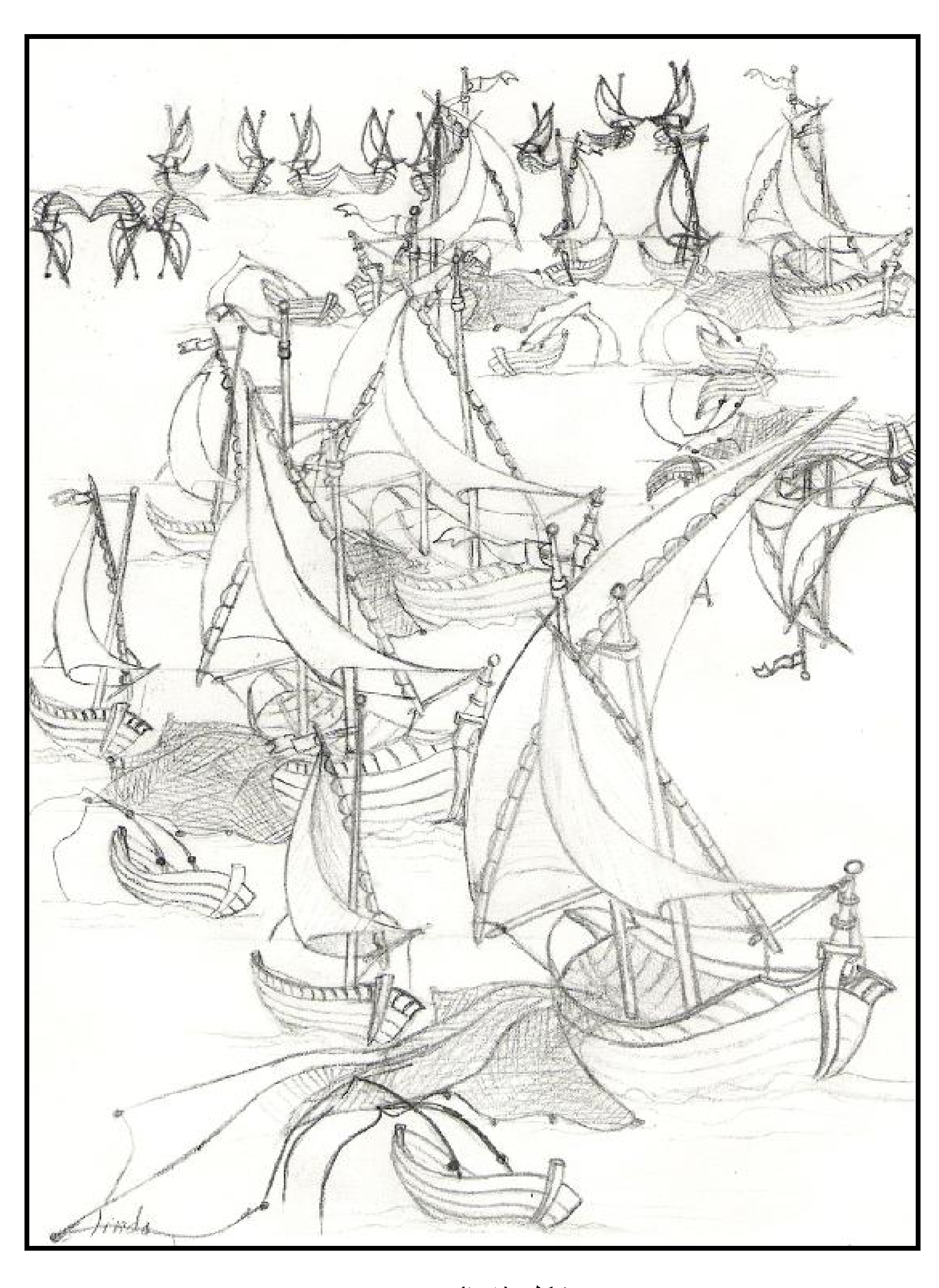
٢- منظور رومانسي بالتعبير عن انفعالات الحركة من خلال حركة الأمواج و الأشرعة وشباك الصيد.

٣- منظور هوائي في تلاشي التفاصيل والتضبيب في الخلف أعلى اللوحة.

٤- منظور تكراري غير منتظم.

٥- منظور انعكاسي لصورة العناصر في الماء.

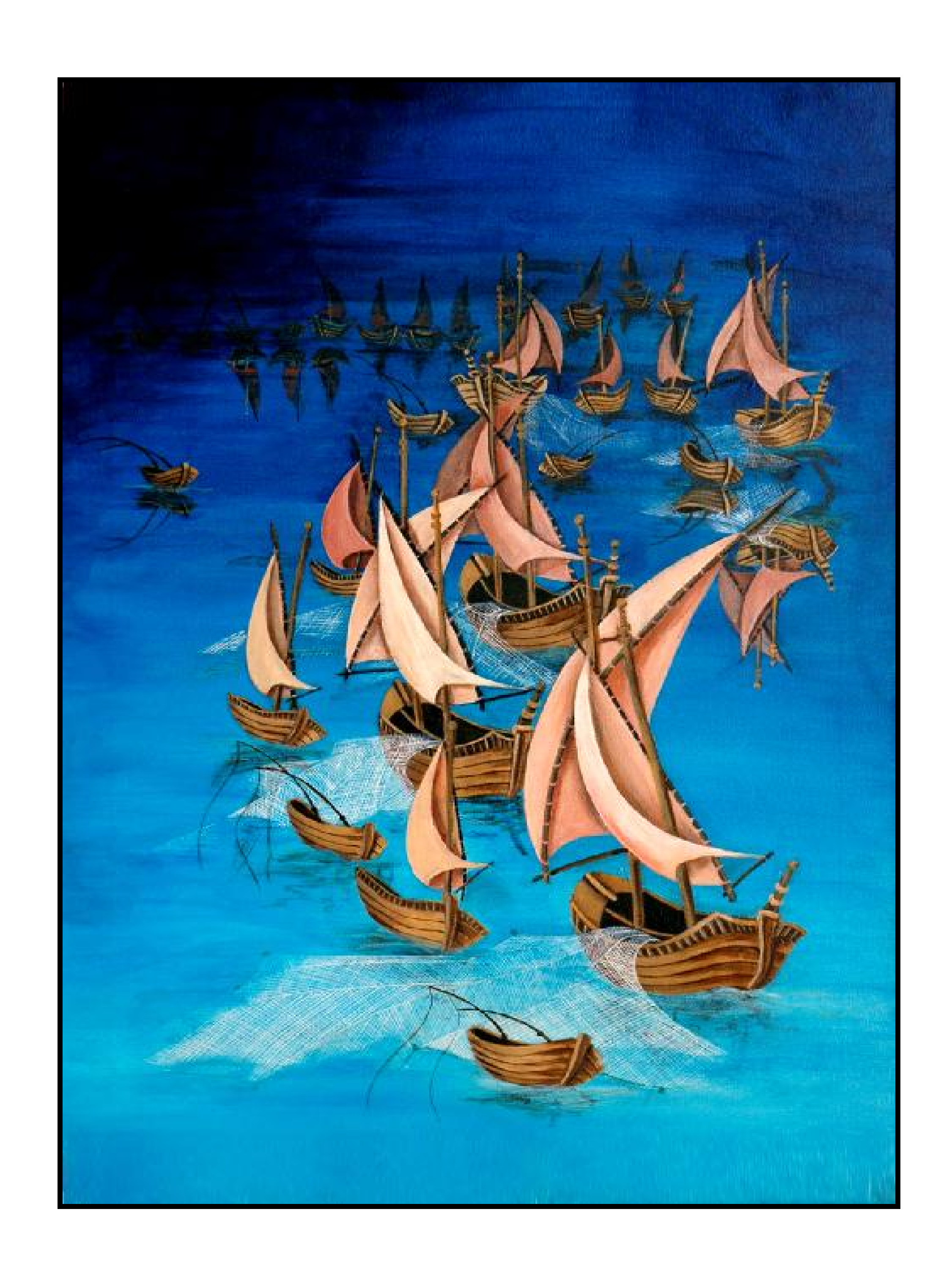
٦- منظور خيالي للعناصر المنعكسة وذلك لعدم انعكاس صورة كل العناصر.



شكل (٦٤)

لوحة تصويرية بعنوان _ رحلة صيد _ توضح

المنظور الخطي والمنظور الإنعكاسي والمنظور الفني التكراري



التجربة السابعة للباحثة بعنوان - رحلة صيد -

<u>اللوحة التصويرية الثامنة</u>: بعنوان - مآذن ومنشآت- شكل (٦٥)

*المدخل الرئيسي: المنظور الخطي الانعكاسي بشكل فني تكراري .

أ- الأسس البنائية :

* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل٥٠ × ٧٠ سم في وضع رأسي .

*من حيث نظامها البنائي: بنيت العناصرعلى محاور رأسية وأفقية ومائلة ودوائر.

* من حيث تقسيم سطح اللوحة: قسمتها الباحثة بالمحاور الرأسية إلى مستطيلات رأسية من خلال المنارات الأربعة في مقدمة الصورة .

ب- الأسس التشكيلية :

* عناصر اللوحة: مكونة من عناصر جامدة بيوت ومساجد اهتمت فيها الباحثة بما يلي : ١. تخضع العناصر إلى قواعد المنظور الخطي اللامتلاشي في نسبة الأحجام فهي تصغر كلما اتجهنا إلى الخلف .

٢. إظهار التنوع في الزخرفة الهندسية المعمارية في منظور اللوحة.

٣. استخدام التراكب بين العناصر لإبراز البعد والتباين في الحجم .

٤. التدرج في الألوان إلى الخلف باستخدام الألوان المحايدة.

٥. استخدام الاستطالة في بعض العناصر وانتقال خط المستقيم إلى المنحني.

* ومن خلال ما سبق يتضح ما يلي :١. توزيع العناصر وتراكبها في فراغ اللوحة لإبراز البعد الفراغي .

٢. التراكب حقق الوحدة والترابط بين عناصر اللوحة بتواصل الخطوط .

٣.التنوع في الخطوط و اتجاهاتها حقق الحركة والإيقاع المتصاعد في الاتجاه.

٤. خاصية الاستمرارية باستمرار الخطوط والعناصر خارج فراغ اللوحة.

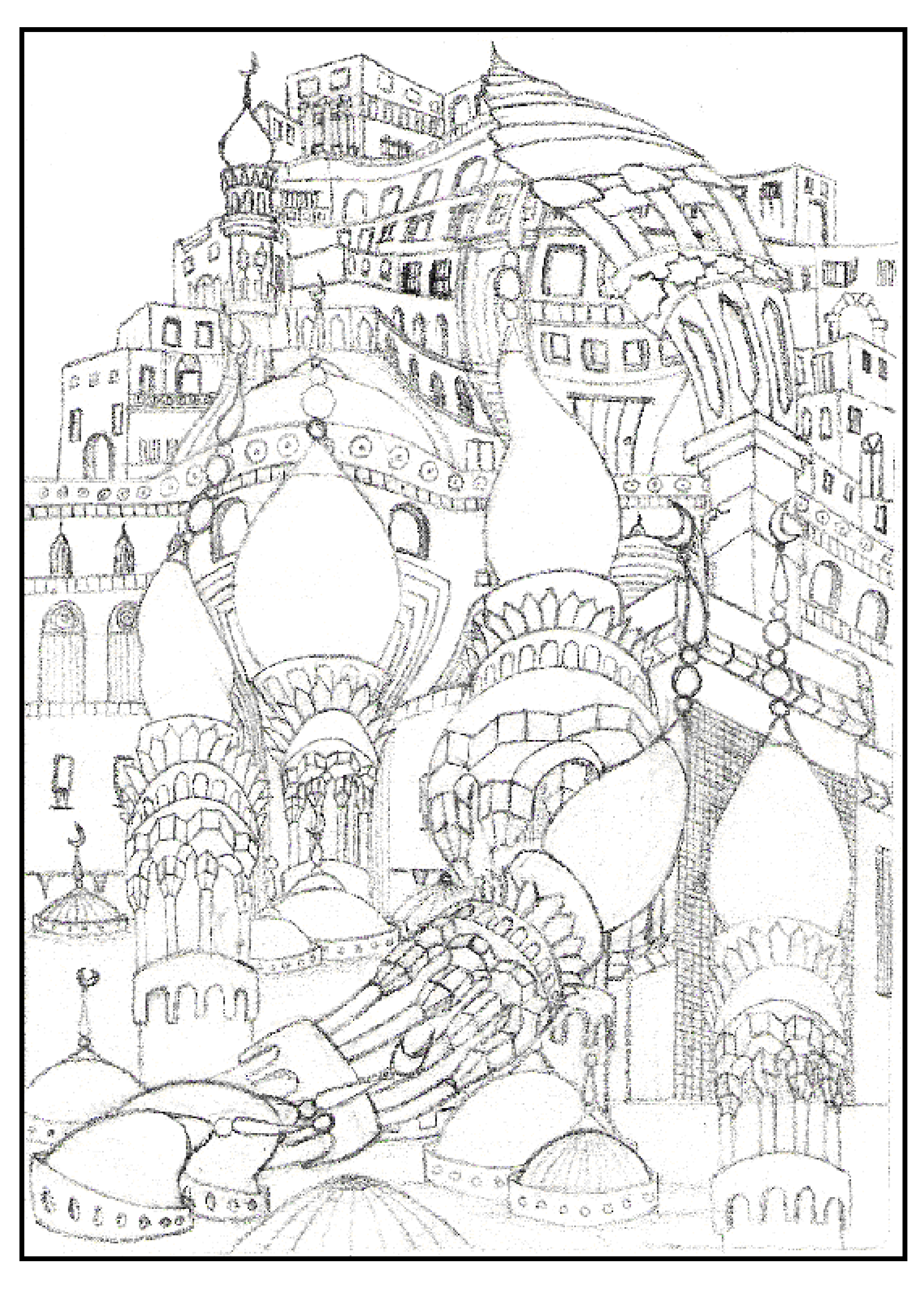
ج- الأسس التعبيرية :

*عبرت الباحثة في منظورها أنواعاً متعددة من المنظور في اللوحة هي :

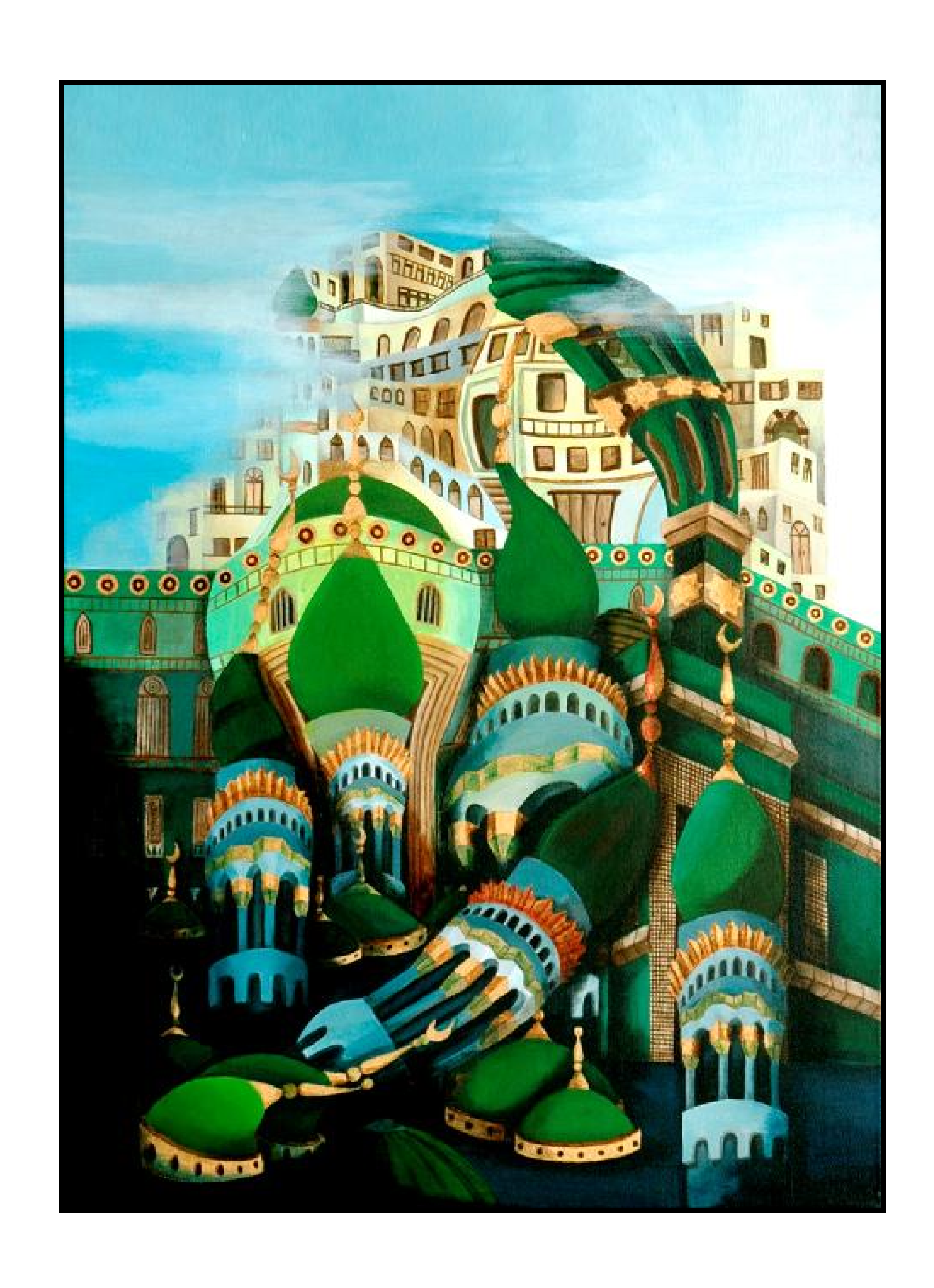
١. منظور خطي مركزي وزاوي أي بنقطة تلاشي ونقطتين في بعض العناصر،و منظور قريب للعناصر بحجم كبير في مقدمة الصورة وتصغر العناصر كلما انتقلنا إلى الخلف بالتعبير عن العنصر في صورته البعيدة.

٢. منظور هوائي باستخدام التراكب والألوان المحايدة كلما انتقلنا إلى الخلف .

٣. منظور تخيلي بتعدد في خط الأرض وزوايا الرؤية للتعبير عن رؤية الزمان والمكان و منظور انعكاسي بالرؤية من خلال عدسة على العناصر والتغير الذي يطرأ على العنصر.



شكل (٦٥)
لوحة تصويرية بعنوان _ مآذن ومنشأت _
توضح المنظور الخطي والمنظور الإنعكاسي والمنظور الفني التكراري



التجربة الثامنة للباحثة بعنوان - مآذن ومنشآت-

اللوحة التصويرية التاسعة : بعنوان - أصول تراثية - شكل (٦٦)

*المدخل الرئيسي : المنظور الإزدواجي المتداخل بين المجسم والمسطح .

أ – الأسس البنائية:

* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٥٠×٧٠ سم

* من حيث نظامها البنائي : بنيت عناصرها على محاور رأسية و أفقية ومائلة.

* من حيث تقسيم سطح اللوحة : قسمت الباحثة سطح اللوحة إلى قسمين رأسيين بمساحة مستطيلين متساويين ، وثلاث مساحات مستطيلة أفقية.

ب- الأسس التشكيلية :

* عناصر اللوحة : اشتملت اللوحة على عناصر (نباتية وجماد) سيقان أشجار وحجر و بيوت تراثية اهتمت فيها الباحثة بما يلي :

أ- بالنسبة لعنصر النبات ألوانها شبه واقعية مع التأكيد على ملمس الخشب بالخط، وإظهار العمق الفراغي فيها بالتباين بين مناطق الظل والضوء.

ب- بالنسبة لعنصر الحجر ألوانها متدرجة ومتباينة لإظهار العمق ا، وتداخلها مع فروع الشجر تداخل خطي. اختلاف ملمس الحجر عن ملمس الشجر.

ج- بالنسبة للبيوت التراثية التسطيح والتحديد الخارجي بالخط العريض كقيمة فنية جمالية. وحجم العناصر في منظور اللوحة بعيد عن الواقع تنقلنا للمنظور الخيالي وتوزيعها في عدة مساحات لا يحكمها خط أرض واحدة بل متعددة ،وكذلك استخدام التراكب بين العناصر لإبراز العمق .

* ومما سبق يتحقق التالي:١- الوحدة والترابط بين العناصر بتواصل الخطوط .

٢- تحقيق الإيقاع الحركي في اختلاف اتجاهات العناصر .

٣- التنوع في الألوان والملامس وأنواع الخطوط.

٤- خاصية الاستمرارية باستمرار الخطوط والعناصر خارج اللوحة .

ج– الأسس التعبيرية :

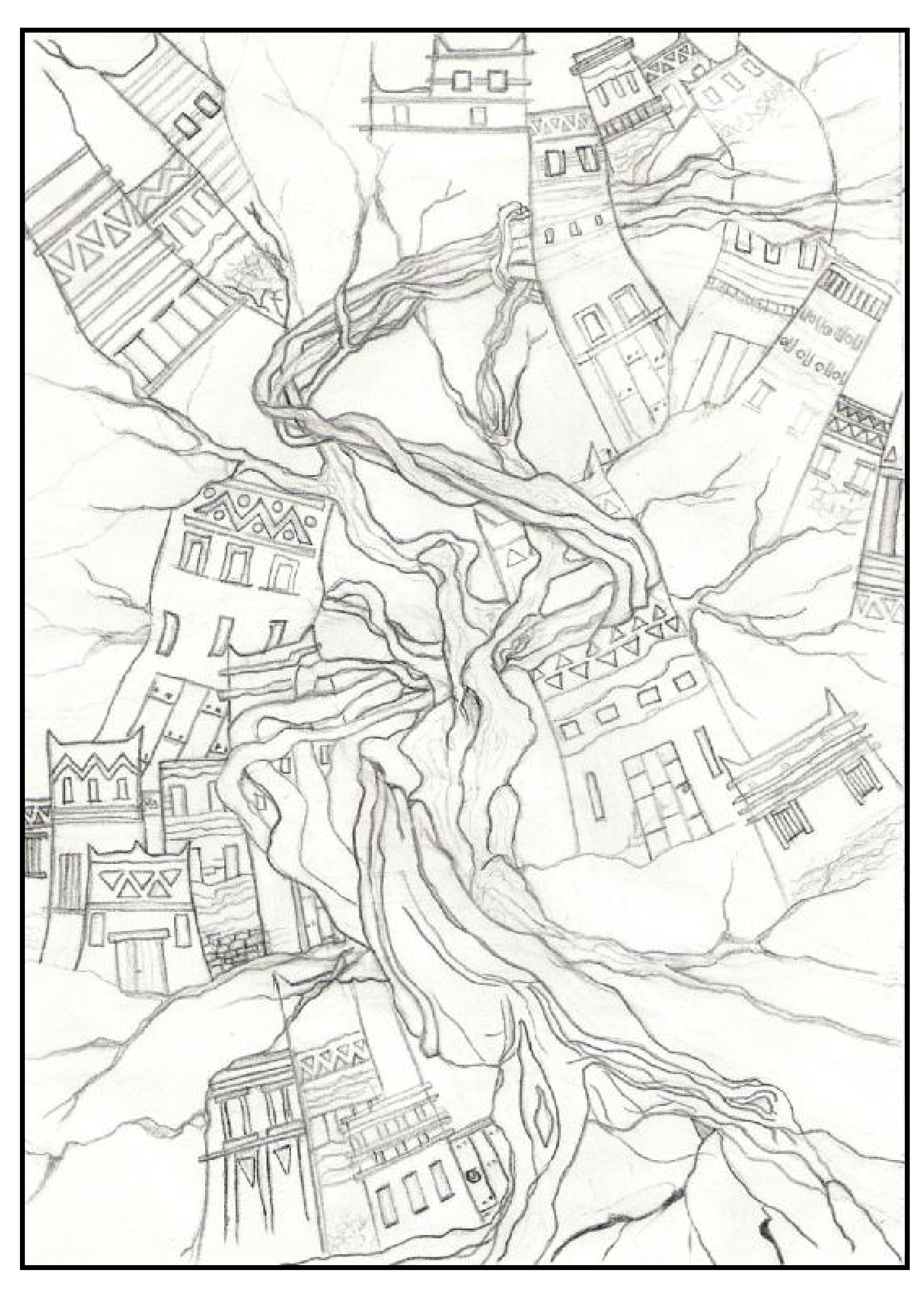
*عبرت الباحثة بتوظيف أنواع مختلفة من المنظور في اللوحة وهي:

١- منظور طبيعي للعنصر النباتي.

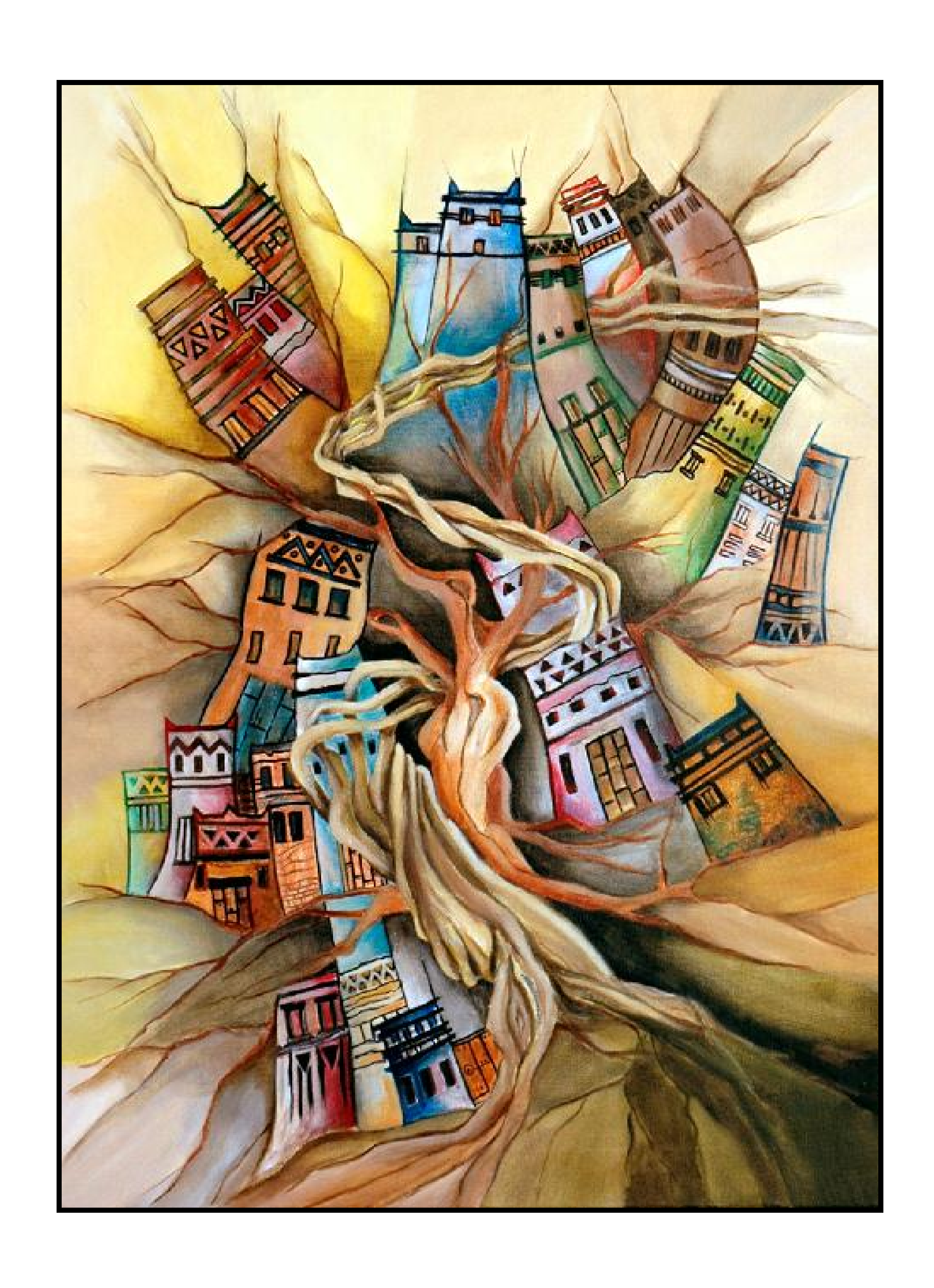
٢- منظور إزدواجي بين التجسيم والتسطيح.

٣- منظور روحي بالتبسيط في الخطوط والتسطيح في العناصر الجامدة.

٤- منظور متعدد الرؤية للزمان والمكان ومتعدد برؤية البيوت في أكثر من خط أرض وفي وضعيات البيوت واتجاهاتها .



شكل(٦٦)
لوحة تصويرية بعنوان _أصول تراثية_
توضح المنظور الإزدواجي بين المجسم والمسطح بالمنظور المتداخل



التجربة التاسعة للباحثة بعنوان - أصول تراثية -

<u>اللوحة التصويرية العاشرة</u> : بعنوان – عرس – شكل (٦٧)

* المدخل الرئيسي : المنظور الإزدواجي المتداخل بين المجسم و المسطح.

أ- الأسس البنائية للوحة :

* من حيث المساحة : مستطيلة الشكل ٦٠×٩٠ سم في وضع أفقي .
* من حيث نظامها البنائي : بنيت عناصرها على محاور أفقية ورأسية ومائلة .
* من حيث تقسيم اللوحة : قسمت إلى مساحات مختلفة مربعة ومستطيلة ، عبارة عن ثلاث مساحات مستطيلة أفقياً و إلى ثلاث مساحات مستطيلة ومساحات مربعة رأسياً في تقاطع المحاور الأفقية والرأسية .

ب- الأسس التشكيلية :

* عناصر اللوحة :تشتمل على عناصر آدمية وجماد اهتمت فيها الباحثة بما يلي :

١. العناصر الآدمية تجريدية بالتبسيط والتسطيح .
٢. ألوانها زاهية قوية تدل على ألوان الأزياءالشعبية التي تتميز بتكامل لوني.
٣. استخدام التباين والتدرج بين مناطق الضوء والظل لإظهار العمق الفراغي .
٤. التأكيد على العناصر بخط أسود للتباين بين العناصر .
٥. الأحجام متفاوتة بعيدة عن قوانين المنظور الخطي لتكون نقلة للمنظور الخيالي ، واستخدام التراكب والتداخل بين العناصر بمساحات وأحجام مختلفة .
٦. العنصر الجامد في الخلف عبارة عن صورة منعكسة منحوتة في الصخور بقوانين المنظور الخطي لإظهار البعد الفراغي للمنظور المجسم .

* مما سبق يتضح ما يلي: ١- التداخل والتراكب يحقق الوحدة والترابط وإبراز البعد الفراغي.

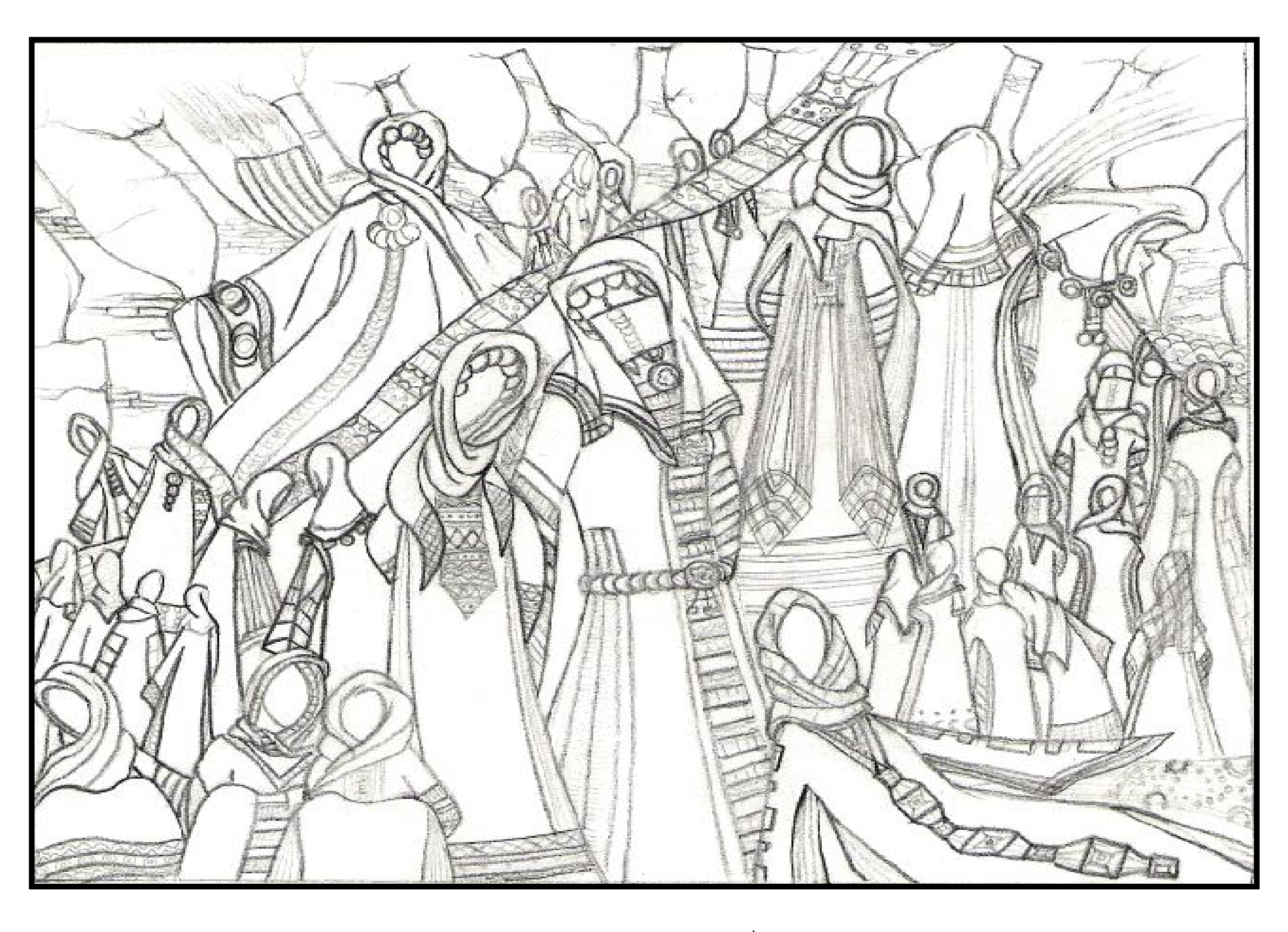
٢- التنوع والإيقاع المتعدد والحركة والحيوية من خلال الاختلاف في الحجم والاتجاه والألوان .

٣- خاصية الاستمرارية من خلال الحركة في فراغ اللوحة .

ج/ الأسس التعبيرية:

*عبرت ووظفت الباحثة عدة أنواع للمنظور في اللوحة فيما يلي :

١. منظور خطي ذي نقطتي تلاشي في المنظور المجسم.
٢. منظور إزدواجي بين التجسيم والتسطيح والتداخل والتراكب في المنظور الخيالي
٣. منظور روحي بالتبسيط والتسطيح وتعدد خط الأرض و في الأمكنة والأزمنة.
٤. منظور رومانسي عن حالة انفعال وهي الفرح بالألوان الزاهية القوية.



شكل(٦٧)
لوحة تصويرية بعنوان _عرس _
توضح المنظور الإزدواجي بين المجسم والمسطح بالمنظور المتداخل



التجربة العاشرة للباحثة بعنوان - عرس -

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

أولاً : النتـــائج

توصلت الباحثة في نهاية هذه الدراسة إلى عدد من النتائج التي يمكن الإشارة إليها فيما يلي :

١- توظيف المنظور كأسلوب خاص وُجد منذ القدم لدى الفنان الفطري و المصري القديم، كما وجُد في التصوير الشرقي والغربي وفي الفن الحديث بأساليب متنوعة لأهداف مختلفة ، مما يدل على أن توظيفات المنظور ضرورة فنية تشكيلية يمكن من خلالها التعبير عن المعاصر ة.

٢- هناك علاقة بين الجوانب الإدراكية و تكوين العلاقات البصرية والفنية والفكرية بتوظيف المنظور.

٣- هناك إرتباط بين النظريات الفنية والمفاهيم البصرية والفكرية بتوظيف المنظور.

٤- تعدد أشكال المنظور في الفن الحديث داخل العمل الفني .

٥- تنوع توظيفات المنظور في الفن الحديث باختلاف الاتجاهات و المدارس الفنية المختلفة .

٦- ساعد تصنيف وتحليل أعمال التصوير في الفن الحديث إلى إتضاح مداخل توظيف المنظور في كل منهم والإستفادة منها كمداخل لإنتاج أعمال فنية متميزة بفكر إبداعي.

٧- إن توظيفات المنظور المختلفة تضيف رؤية جديدة مرتبطة بمفهوم المنظور لدى دارسي وممارسي الفن .

٨- أن هناك علاقة وثيقة بين عمليات التجريب الفني وتوظيفات المنظور في مجال العمل الفني المعاصر.

٩- للاتجاهات الفنية الحديثة دور هام في إثراء مجال توظيف المنظور بصورة معاصرة.

١٠- تختلف أساليب توظيفات المنظور في مجال العمل الفني المعاصرة باختلاف وتعدد الأسس التشكيلية والإنشائية لها.

١١- تعدد المداخل التشكيلية والفنية لتوظيف المنظور في الفن الحديث .

١٢- أن استخدام نوعين أو أكثر من أنواع المنظور في العمل الفني كمداخل تجريبية تفتح مجالاً للبحث يساهم في زيادة إنتاج لوحات تصويرية برؤية جديدة مستحدثة.

ثانياً: التوصيــات

تخلص الباحثة في نهاية هذا البحث إلى عدد من التوصيات التي ترى أهميتها وتأمل الأخذ بها والتي منها ما يلي:

١- ضرورة فتح مداخل جديدة لاستخدام وتوظيف المنظور في تدريس الرسم والتعبير باللون لطالبات وطلاب التربية الفنية للانتقال بهم من مرحلة المحاكاة إلى مرحلة الابتكار والإبداع.

٢- تناول مداخل توظيف المنظور في الفن الحديث عند دراسة تاريخ الفن الحديث وربطها بالمفاهيم المعاصرة باعتبار المنظور رؤية ثقافية وفنية حديثة.

٣- تشجيع الطالبات على البحث في المفاهيم الجديدة والمرتبطة بالشكل و اللون في العمل الفني و التي تعكس من خلالها الكثير من الأحاسيس و المعاني التعبيرية و الجمالية.

٤- اعتبار توظيف المنظور في العمل الفني أحد معايير المعاصرة والإبداع في التصوير اعتمادا على أسس بنائية وعلاقات تشكيلية في اللوحة.

٥- الاهتمام بتطبيق توظيفات المنظور في التصوير الجداري واستغلال إمكانية عرضها بشكل أوسع من زوايا عديدة لتنمية الإدراك الفني والجمالي لأكبر عدد من المتلقين .

٦- التأكيد على الفكر المتغير والمتطور من خلال دراسة أنواع المنظور كأسس تصميم اللوحة والعمل الفني وكيفية إعداد تصميمات مبتكرة في التشكيل الفني.

٧- الإستفادة من البحث في التوسع والإضافة في مادة الرسم والتعبير باللون وربطها بمادة المنظور بأنواعه المختلفة .

٨- تفهم الجانب التحليلي لمنهج تدريس الرسم والتعبير باللون من خلال تحليل العديد من الأعمال الفنية التي يتم إعدادها من قبل الطالبات والطلاب تمهيداً لاستفادتهم من النتائج في متابعة ممارستهم الإبداعية .

٩- الخروج بعناصر العمل الفني الواحدة وتوظيفاتها للمنظور إلى العديد من الأعمال الفنية بتوظيفات مختلفة للمنظور.

١٠- الاستفادة من البحث في توظيف المنظور لمحاولة التطبيق في الأعمال النحتية كمجال مرتبط بالتصوير لإضافة التطوير والإبداع في جميع المجالات .

١١- توفير أكبر عدد من المراجع والمصادر التي ترتبط بالمنظور وأنواعه في الفن في متناول الطالبات لدراستها.

المـراجـع

المــراجع العربية

الكتب

١- **القرآن الكريم**

٢- **أبـو الخيـر، جمـال (١٩٧٨م) :** تطـور نظريـات التربيـة الفنيـة وأصـول تدريسـها ،الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية.

٣- **أبو الخير ، جمـال (١٩٩٨م) :** مـدخل الـى التربيـة الفنيـة ، مكتبـة الخبتـي الثقافيـة ، بيشة ، ط٢ .

٤- **البسيوني ، محمود (بدون – ت) :** ميادين التربية الفنية ، دار المعارف ، مصر.

٥- **ـــــ (١٩٦٩م) :** قضايا التربية الفنية ، دار المعارف ، مصر.

٦- **ـــــ (١٩٧٥م) :** أصول التربية الفنية ، دار المعارف ، مصر.

٧- **ـــــ (١٩٩٤م) :** أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، مصر، ط.٢

٨- **البعلبكي،إبـراهيم (بـدون-ت) :** تـاريخ الفـن(وجـوده- واللغـة-النحـت البـارز)، دار ألصداقه العربية، بيروت.

٩- **البكري،عماد محمد أزهر(١٩٨٨م):** الظل والمنظور، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل .

١٠- **البهنسي ، عفيف (١٩٩٧م) :** النقد الفني و قراءة الصورة ، دار الكتـاب العربـي ، القاهرة ط١ .

١١- **البهنسـي ،عفيـف (١٩٩٨م):**الجماليـة الإسـلاميه فـي الفـن الحـديث، دار الكتـاب العربي، القاهرة، دار الوليد، دمشق ، ط.١

١٢- **أبـو ريـان ، محمـد علـي (١٩٩١م):** فلسـفة الجمـال ونشـأة الفنـون الجميلـة ، دار المعرفة الجامعية ، الأسكندرية.

١٣- **إبراهيم،عبد الرحيم (بدون –ت):** رؤية مستقبليه في نقد وتذوق الفنون البصرية ، دراسات في النقد والتذوق وتاريخ الفن، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة.

١٤- **أحمد، مصطفى (بدون_ت) :** التصمـيم الداخـلي، دارالفكرالعربي، القاهرة.

١٥- **جودي، محمد حسين(١٩٩٨م):** فنون العرب قبل الإسلام، دار المسيرة، عمان.

١٦- **حسن ،محمد حسن (٢٠٠٢م) :** مذاهب الفن المعاصر و الرؤية التشكيلية للقرن العشرين ، دار الفكر العربي ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .

١٧- **حماد ،محمد (١٩٨١م)**:تبسيط رسم المنظورو تطبيقه المعماري،الرياض، ط١.

١٨- **حمودة ، يحي (١٩٨١م)** : نظرية اللون ، دار المعارف ، القاهرة.

١٩- **خميس، حمدي (بدون-ت)** : مذكرات في علم النفس ' المعهد العالي للتربية الفنية للمعلمين ، القاهرة.

٢٠- **خير الله ، سيد(١٩٨١م)**:المدخل إلى العلوم السلوكية، عالم الكتاب،القاهرة ،ط٢.

٢١- **دسوقي ، محمد محمود (ب- ت)** : تذوق الفن الحديث .

٢٢- **دافيدوف، لندال (١٩٩٢م)**: مدخل علم النفس، ترجمة /سيد الطواب، نجيب خزام، محمود عمر، مراجعة وتقديم /فؤاد أبوحطب ، الدار الدولية للنشر والتوزيع .

٢٣- **ديفيد ، مارس (١٩٩٨م)** : المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة السيد عطا ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة.

٢٤- **راجح ، أحمد عزت(بدون– ت)** : أصول علم النفس، دار القلم ، بيروت ، لبنان .

٢٥- **رضا، صالح (١٩٩٠م)** : ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر ، الهيئة المصرية ألعامه للكتاب ، القاهرة.

٢٦- **رياض ، عبد الفتاح (١٩٩٥م)** : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط٣.

٢٧- **ريد ، هربرت(١٩٨٥م)** : الفن اليوم مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين ، ترجمة – محمد فتحي وجرجس عبده ، دار المعارف ، القاهرة ، ط.٢

٢٨- **الزغلول** ،عماد **و الهنداوي** ،علي(٢٠٠٤م): مدخل إلى علم النفس ، مراجعة / ماهر أبو هلال وفدوى المغيربي ، دار الكتاب الجامعي ، العين ، ط٢.

٢٩- **السيوي ، عادل (١٩٩٥م)** : نظرية التصوير – ليوناردوا دافنشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٣٠- **الشامي ، صالح احمد (١٩٩٠م)** : الفن الإسلامي التزام وإبداع ، دار القلم ، دمشق ، ط١ .

٣١- **الشاروني ، صبحي(١٩٨٥م)**: الفنون التشكيلية ، وزارة الثقافة ، القاهرة.

٣٢- **شوقي ،إسماعيل(٢٠٠١م)** : التصميم عناصره ، أسسه في الفن التشكيلي، زهراء الشرق ، القاهرة ، ط٢.

٣٣- **شوقي ، إسماعيل(٢٠٠٢م)** :مدخل الى التربية الفنية، كلية المعلمين بالرياض، قسم التربية الفنية.

٣٤- **طالو، محي الدين (١٩٩٣م)** : الرسم واللون ، دار دمشق، ط٧.

٣٥- **عطيه، محسن محمد (٢٠٠٠م)** : الفن والجمال في عصر النهضة ،عالم الكتب، القاهرة.

٣٦- **عطيه، محسن محمد (١٩٩٧م)**: تذوق الفن،الأساليب والتقنيات _ المذاهب ، دار المعارف، مصر.

٣٧- **عفيفي، فوزي سالم(بدون_ت)**: فنية الزخرفة الهندسية، مراجعه، د/مصطفى عبد الرحيم، دار الكتاب العربي، القاهرة.

٣٨- **عكاشة ، ثروت (بدون – ت)** : تاريخ الفن (العين تسم و الأذن ترى) ، الفن المصري ، ط٢ .

٣٩- **علام، نعمت إسماعيل(١٩٨٣م)**: فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة.

٤٠- **قطب، جمال(بدون_ ت)**: التأثيرية والفن الحديث جزء خاص عن مدارس النقد الفني، دار مصر للطباعة، القاهرة.

٤١- **قطب، جمال (بدون-ت)**: الفن والحرب، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر.

٤٢-**كماخي ،فؤاد أسعد(١٤١٦هـ)**: على مشارف الفن ، مكتبة التوبة ،الرياض.

٤٣- **المفتي ،أحمد(١٩٩٩م)**: البعد الثالث في الزخرفة العالمية فن الأوب آرت ،دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ، سورية ، ط١.

٤٤- **المفتي، أحمد (٢٠٠٢م)** : فنون الرسم والتلوين ، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع .

٤٥- **موسى، عبدالله عبد الحي (١٩٨٤م)** : المدخل إلى علم النفس ، كلية التربية ، بنها، جامعة الزقازيق.

٤٦- **مايرز، برنارد (١٩٩٤م)** : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة:د/سعد المنصوري_مسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة.

٤٧- **نصر، عاطف جودة (١٩٨٤م)** : الخيال مفهومه و وظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٤٨- **يونس ، إنتصار(١٩٨٥م)**: علم النفس السلوكي ، دار المعارف ، مصر ، ط٤.

الرسائل والبحوث العلمية

٤٩- **البعزاتي، بناصر(١٩٩٨م)** :حول الإدراك في التفاعل بين الفن والعلم والفلسفة خلال عصر النهضة، دراسات وأبحاث ، جامعة محمد الخامس ، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة رقم ٢٣.

٥٠- **إبراهيم، إبراهيم عبد الغني (١٩٩٤م)** :دراسة تجريبيه في تكوين الصور من خلال توظيف "جزء" من عناصر الطبيعة في تركيبات جديدة ، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، القاهرة.

٥١- **إبراهيم، عبد الكريم محمود (١٩٩٥م)**: دراسة لمبادئ نظريه وتطبيقاتها في تحسين عينه من إعلانات الصحف، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٥٢- **جمعه، نبيل عبد السلام محمد (١٩٩٤م)**: مختارات من الفن المصري المعاصرالتي عبرت عن الأحداث القومية كمدخل للتذوق الفني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .

٥٣- **ريس، إلهام عبدالله أسعد (١٤١٤هـ)**: أثر الضوء على التعبير الفني والإفادة منه في تدريس مقررات التعبير بالألوان، رسالة ماجستير ، كلية التربية قسم التربية الفنية ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة.

٥٤- **زكي ، روز رأفت (١٩٩٥م)** : تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفني ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ؛ جامعة حلوان .

٥٥- **السمري، أيمن الصديق علي(١٩٩٦م):** إعادة صياغة الأعمال الفنية في التصوير الحديث كمصدر للإبداع الفني، ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٥٦- **شوقي ،إسماعيل (١٩٩١م)** :عوامل أتساق العلاقة التربطيه بين الهيئات والأشكال في اللوحة الزخرفيه المتعددة الأسطح، دكتوراه ، كلية التربيه، جامعة حلوان ، القاهرة.

٥٧- **الصبحي، مدحت السيد (١٩٩٥م)** : تعدد زوايا الرؤية في التصوير الحديث كمدخل تجريبي في إنتاج وتدريس التصوير، رسالة دكتوراه ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية.

٥٨- **الصيفي، أيهاب بسمارك نصر الله(١٩٩١م)** توظيف الطاقة الكامنة من العناصر الشكلية لتحقيق البعد الجمالي في إنشائية التصميم ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية.

٥٩- **عبد العاطي، محمود محمود(١٩٨١م):** دراسة تجريبية للإفاده من الهدف التشكيل عند فناني الحركة والضوء في التصوير الحديث، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان.

٦٠- **عبد العاطي، محمود محمود(١٩٨٧م)** : توظيف البعد الثالث الحقيقي في التصوير الحديث (دراسة تجريبية)، رسالة دكتوراه ، كلية التربيه ، جامعة حلوان.

٦١- **فتح الله ، خيرية محمد عبدالعزيز (٢٠٠٠م)** : فن الرسم وعلاقاته بالدراسة المنهجية للتصوير ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الإسكندرية .

٦٢- **متولي، خديجة بنت محمد بن عبد القادر(١٤١٦هـ):** التجريب في مجال الطباعة بالتفريغ من خلال النظم الأجتماعيه في التشكيل الفني ، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة أم القرى ، مكة.

٦٣- **محمد، طارق محمد عبد الحي(٢٠٠٢م):** تحولات مركز السيادة في العمل الفني التصويري في مختارات من فنون التصوير منذ عصر النهضة حتى العصر الحديث ودوره في إثراء جماليات العمل الفني ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .

٦٤- **علي، محمود محمود علي (١٩٩٣م):** مفهوم المنظور في بناء العمل الفني في فن التصوير الحديث، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

٦٥- **منصور، رأفت السيد (٢٠٠٢م)** : الحركة الفعلية في الشكل النحتي ذو التشكيل المعدني المباشر ، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، الميناء جامعة حلوان.

المعاجم والقواميس

٦٦- **أنيس،** إبراهيم و**منتصر**،عبدالحليم **(١٩٨٥م)**:المعجم الوسيط ،الجزء الأول والثاني، مطابع قطر الوطنية، ادارة إحياء التراث الإسلامي، دولة قطر،الدوحة، ط٣.

٦٧- **بدوي،أحمد زكي (١٩٩١م)**:معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون التجميليةوالتشكيلية ،دار الكتاب المصري، القاهرة، دارالكتاب اللبناني، بيروت ، ط١.

٦٨- **البعلبكي، منير(٢٠٠٤م)**:المورد، قاموس إنجليزي ،عربي ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط.٣٨

٦٩- **شحاته** ، حسن و**النجار** ، زينب **(٢٠٠٣م)**: معجم المصطلحات التربوية والنفسية، عربي/ انجليزي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط١.

٧٠- **قبيعة ، راتب أحمد (١٩٩٧م)** : الأداء ،القاموس العَربي الشامِل، عربي /عربي ،هيئة الأبحاث والترجمة بالدار ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، ط١.

٧١- موسوعة الفنون التشكيلية**(١٩٩٦م)**: عالم الرسامين ، بابلو بيكاسو ،دار الراتب الجامعية ،بيروت ،لبنان.

الدوريات والمجلات العلمية

٧٢- **الصايغ ، جورج لطفي(١٩٩١م)**: كلمة في الفن التشكيلي المعاصر، المجلة الثقافية.

٧٣- **حسن، محمد حسن محمد(١٩٩٤م)** : أثر التصوير المصري القديم على تصوير الفنان بيكاسو ،مجلة علوم وفنون ، دراسات وبحوث ، مطابع جامعة حلوان، العدد الثاني، السنة السادسة.

٧٤- **زكي، هدى أحمد (١٩٨٤م)** :التربية الفنية بين التجديد والإجادة وتطبيع السلوك بهما ، مجلة دراسات وبحوث ،المجلد السابع ، العدد الأول، يناير.

٧٥- **زكي، هدى أحمد(١٩٨٧م)** :"الفكر التجريبي في الصورة التشكيلية ، مجلة دراسات وبحوث ،المجلد العاشر ، العدد الخامس ، ديسمبر.

٧٦- **عبد الحميد، شاكر (١٩٩٩م)** : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفنـي ، سلسـلة علـم المعرفـة ، يصـدرها المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب ، الكويت.

٧٧- **عمرو، كايد (١٩٨٩م)**: الرؤيـة البصـرية فـي منـاهج التربيـة الفنيـة ، مجلـة علـوم وفنون دراسات وبحوث، مطابع جامعة حلوان ، العدد الأول ، السنة الأولى.

٧٨- **عيسى، قاسم محمد علي (١٩٩٢م)**: الثقافة وأثرها علـى العمـارة الحديثـة " فن الملصق الإعلاني وأثره في ارتقاء الذوق العام، مؤتمر مستقبل الفن والثقافة في صـعيد مصر، المحور الثالث، ابريل.

٧٩- **صبان ، طـه (٢٠٠١م)**: معـرض الفـن التشـكيلي السـعودي – نمـاء ورخـاء- ، وكالة شئون الشباب ، الإدارة العامة للنشاطات الثقافية ،الرياض.

المراجع الأجنبية

الكتب

80 **- Marcel Joray (1976):** Vasarely,printed in Switzerland

81 - Pintura Egipcia Contemporanea Otro Mediterraneo,

farghali abdel hafiz, mostafa abdel moity , zeinab elsageny, salah taher

8**2-Robert Descharnes**(2003) : (DALI)Sein werk-Sein leben, Die Eroberung Des Irrationalen , Dumont. مرجع ألماني

المواقع الإلكترونية

http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/david/marat.jpg

http://images.google.com.sa/images?q=h.daumier&svnum=10&hl=ar&lr=&safe=active&start=20&sa=N
http://images.google.com.sa/imgres?imgurl=http://www.math.technion.ac.il/~rl/M.C.Escher/2/escherstair.gif&imgrefurl

http://images.google.com.sa/imgres?imgurl=http://www.laas.fr/~cesteves/images/escher_relativity.jpg

http://images.google.com.sa/imgres?imgurl=http://www.microsiervos.com/archivo/diseno/escher-en-lego.html

http://images.google.com.sa/images?svnum=10&hl=ar&lr=&safe=active&q=h.rousseau&btnG

http://images.google.com.sa/images?svnum=10&hl=ar&lr=&safe=active&q=u.boccioni&btnG

http://www.syriaart.com/gallery/details.php?image_id=632

http://images.google.com.sa/images?q=P_cezanne&btnG

http://images.google.com.sa/images?q=E.Munch&btn